آفاق أدبية

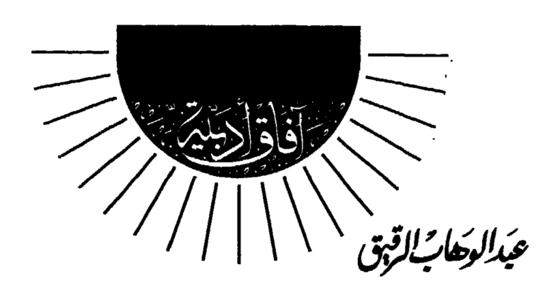
عبد الوهاب الرقيق

أدبيّة الأقصوصة العربية من البدايات إلى النضج

الجزء الأول

- نبّوت الخفير لمحمود تيمور
- في شاطئ حمام الانف لعلي الدوعاجي
- صادق لميخائيل نعيمة
- أمانة لعبد الحميد جودة السّحار
- حكاية الباب لعز الدين المدني
- شهوة الصبيّة بألف مشريّة للطاهر قيقة
- المروّض والثّور للبشير خريّف





عبد الوهاب الرقيق

أدبيّة الأقصوصة العربية من البدايات إلى النضج

الجزء الأول



الكتاب : أدبيّة الأقصوصة العربيّة من البدايات إلى النضج الجزء الأوّل

الكاتب : الأستاذ عبد الوهاب الرقيق

السحب : 2000 نسخة

الطبعة : الأولى جانفي 2007

المطبعة : سيبوجيك – صفاقس

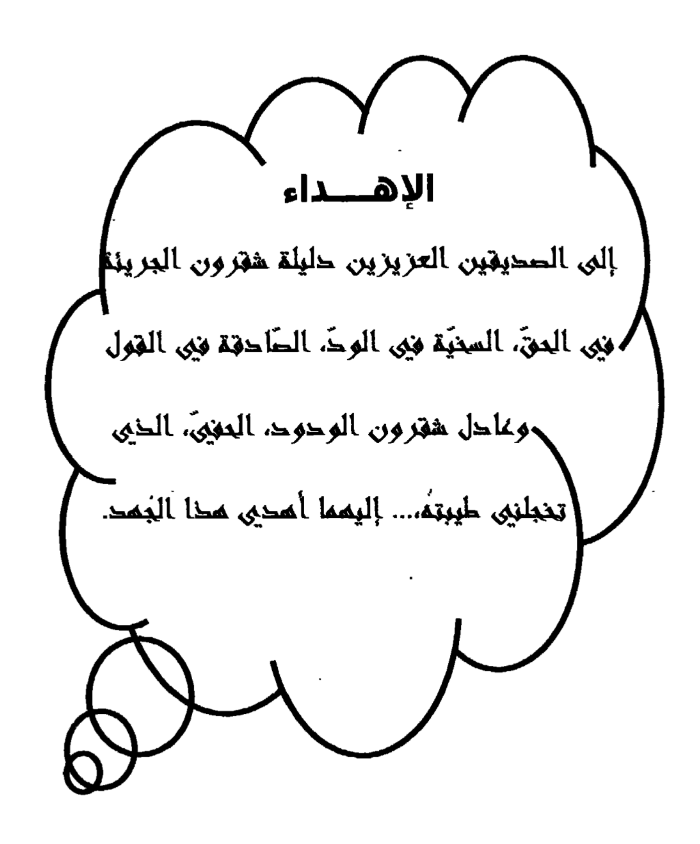
الإيداع القانوني : جانفي 2007

الناشر : دار صامد للنشر والتوزيع – 72، نهج القيروان

3000 صفاقس – الجمهورية التونسية

الهاتف – الفاكس : 74 226 447

تصفيف : نادرة التركي



الإهــــداء

إلى الصديقين العزيزين دليلة شقرون الجريئة
في الحقّ، السخيّة في الودّ، الصّادقة في القول
وعادل شقرون الودود، الحفيّ، الذي
تخجلني طيبتهُ،... إليهما أهدي هذا الجهد.

هذه السلسلة

وتتجه كتب سلسلة "آفـــاق" إلى جمهور واسع من القراء، القارئ المولع بالأدب دون أن يكون من المشتغلين به، القارئ المختص الذي يتابع ما ينشر في الوسط الفكري، القارئ المحصّل للمعرفة، طالبا كان أو تلميذا...

فعلا ! إنّ الغرض من سلسلة "آفـــاق" هو إنتاج معرفة دقيقة بالأدب الجيّد من جهة، وإمتاع عموم القرّاء بلذيذ القول وعميق الفكر وطريف الإبداع من جهة ثانية. ولئن أتيح للبعض من رجالها إنجاز ما كلِّفوا بإنتاجه فإنّ عددا آخر من المؤلفين مازال منكبّا على عمله. فعسى أن يوفّـــقوا في نشر الفكر العميق الحر، وإشاعة الوعي بأهمّية الكلمة الهادفة وتجسيم القيم الإنسانية الرفيعة من خلال درر من الأدب بديعة.

الناشر

قبل البدء

عندما استكتبني رئيس دار صامد للنشر في إطار سلسلة "أفـــاق أدبيـــة" شعرت بالحرج ووعدته بالتفكير في الموضوع. ومنشأ حرجي أنّي كنت منقطعا لكتب أنجزها باللغة الفرنسية وأنشرها في دار صامد ذاتها.

ولكن إصرار الناشر كان أقوى ممّا توقّـعت في البداية إذ كان يسألني كلّما التقينا عمّـا إذا كنت قد فكرت وانتهيت إلى نتيجة مرضية. فخيّرت ألا أردّه خائبا ووعدته بكتاب في الشعر عن غزل جميل بن معمر وعمر بن أبي ربيعة. وعندما أنجزت هذا العمل أخبرنـــي أنّ حجمه أكبـــر من القَطْع الذي تصدر فيه كتب سلسلة "آفـــاق أدبية". فوقع الاتفاق على نشره في كتابين منفصلين، واحد خاص بجميل وآخر خاص بعمر.

ولم يجد صديقي الناشر بعد ذلك صعوبة في إقناعي بوضع كتاب مماثل عن "كليـلة ودمنة" لابن المقـفع لا سيما أنّه تبيّن من حديثي عن الشاعرين السابقين أنّ شهيّتي إلى الاشتغال على الأدب العربي قد

عادت إليّ من جديد. وعندما أخبرته بنيّتي في الاشتغال على أقاصيص كثيرة من أقطار عربيّة متعدّدة وأنّ ثمار هذا الجهد ستوزع على كتابين ابتهج للخبر وشرع في تصميم الغلاف.

هذه حكاية مساهمتي في سلسلة "آفـــاق أدبية" التي وجدت صدى طيّبا في نفوس القرّاء على اختلاف مستوياتهم واهتماماتهم. ولا أعتقد أنّ ما أنجزته في إطارها يمثّل فتحا نقديّا وإنّما هو على الأقلّ جهد يحمل بصمة قراءاتي ومقارباتي الخاصة للأدب. لقد حرصت فعلا على ألاّ تكون أعمالي تكرارا أو صدى ساذجا لدراسات قديمة وجديدة يؤلّفُ بين رؤاها وأفكارها. لقد حرصت على معاشرة النصوص ومساءلتها حتى أوفّق في النفاذ إلى ما تأسّست عليه أدبيّتها.

ولذلك عزفت عن العودة إلى الدراسات النقدية إلاّ في حالات نادرة مكتفيا بما توفّره لي كتب علماء الأدب من معارف نظرية دقيقة ومتطوّرة، وبما تتيحه لي ممارستي للنّصوص من تخريجات فنّية وفكريّة...

الفصل الأول

إشكاليات مفهوم الأقصوصة

« **ما الأقصوصة ؟**» سؤال أرهق المشتغلين بالأدب وحيّرهم لأنّ هذا الفنّ السردي **متمرّد** على الثوابت الشكليّة والجماليّة **ومتأبّ** على كلّ تحديد وتعريف. روحه التغيّر كالحرباء وميزته التنوّع كألوان الطّيف. مجهول هيئات التّنامي الدرامي، مثير، وانفراج عقدته مفاجئ ومزلزل...

وليس من الممكن، ولا من المفيد، إحصاء الأدباء والنقّـاد والإنشائيّين الذين أخفقوا في تمحيص مفهوم الأقصوصة انطلاقا ممّا هو جوهري فيها. فما من محاولة، مهما دقّت آلياتها المنهجيّة وتنوّعت مداخلها التقنيّة والفنّية، إلاّ وظهرت لها **ثغرات ونقائص أبرزها الكمّ الهائل من الاستثناءات التي تجرّد التعريف من الشموليّة والدقّة**. ألم ينته ولترپابست (Walter Pabst) إلى نتيجة تعكس مرارة القصور عن تعريفها إذ قال : « ليس ثمّة (الـ) أقصوصة وإنّما هناك أقاصيص » بل إنّ الحيرة إزاء ماهيتها جعلت ايتيابل (Etiemble)، وهو من كبار علماء السرد، يشبّه تعدّد أسمائها بكثرة أسماء اللــه، ويشبّه عصيانها للضوابط المفهوميّة بعصيان الكهرب لمبدإ الحتميّة في الفيزياء[1].

---

[1] Etiemble, Nouv.elle, Encyclopédia Universalis – France S.A. 1992 Tome 16, pp. 495-499.

لذا، فإنّ ادّعاء القدرة على تعريف الأقصوصة، بما هي نوع سردي متوحّش، ضرب من النرجسيّة النقديّة. وتقتضي الواقعيّة أن **نتخلّى فعلا عن طموح تعريفها وأن نرضى بالتعرّف عليها** من حيث خصائصها الشكليّة وأسسها الجماليّة. وليس اختيارنا هذا وليد الكسل المنهجي أو الزهد المعرفي وإنّما هو اقتناعنا بأنّ عبقريّة الأقصوصة وشبابها الدّائم وعنفوانها الجمالي واستحواذها على قرائها وجبروتها على الأنواع القصصيّة القصيرة الأخرى التي حلّت محلّها... بأنّ كلّ ذلك ثمار ما تحلّت به من **المرونة الشكليّة** والأريحيّة في التأقلم مع مختلف هموم الإنسان و**الطراوة التقنيّة** التي تتيح لها أن تكون واقعيّة أو رومنطيقيّة أو تاريخيّة أو عجائبيّة أو فلسفيّة... و**السلاسة التعبيريّة** التي تسمح لها أن تكون هزليّة مسلّية كـ « دار الصواريخ الموجهة» لتيمور و« طبلية من السماء » ليوسف ادريس، و« في شاطئ حمام الأنف » للدوعاجي... أو أن تكون جادّة تعالج قضايا حارقة كـ« تلك المرأة الوردة » ليحيى يخلف و«الحاج شلبي» لتيمور، و« قميص الصوف» لعوّاد... أو أن تكون ملهاة مبكيــة ومأســاة مضحكــة كــ« القنطرة هي الحياة » لمصطفى الفارسي...

نعم تقتضي الواقعيّة النقديّة أن نتخلّى فعلا عن طموح تعريفها وأن نرضى بالتعرّف عليها من حيث خصائصها الشكليّة وأسسها الجمالية التي ستمهّد لنا الطريق لتنسيــب إشكاليّة عوامل نشأتهــا في

الأدب العربي لاسيما أنّ الأطروحات النقديّة في هذا الموضوع مختلفة إلى حدّ التعارض الكلّي. ولعلّ تدبّر عدد محترم من نماذجها في غضون الكتاب بجزئيه سيمكّننا، عندما نبلغ خاتمة كامل العمل، من رصد بعض ملامح تطوّر الأقصوصة العربيّة انطلاقا من طفولتها في النصف الأوّل من القرن العشرين إلى أن نضجت وتأصّلت فبلغت طور الخلق الطريف البديع في نصفه الثاني.

ومن الأبواب التي طرقها بعض الدارسين لتعريف الأقصوصة **مقارنتها بالرواية** على اعتبار اشتراكهما في الانتماء إلى الجنس القصصي. ولقد أدّى اطمئنانهم إلى التشابه في الهيئة السّردية وفي المراوحة بين الحركات القصصيّة (حذف، إجمال، مشهد، وقفة) وفي تغيّرية إيقاع العرض، وفي عناصر الحكاية... إلى القول إنّ الأقصوصة ضرب من ضروب « الرواية القصيرة جدّا » (Littré).

غير أنّ هذا التعريف يفتقر إلى الدقة من جوانب عديدة منها أنّ **طول المدى الزمني عماد الرواية** بينما تتأسّس الأقصوصة على **لحظة متأزّمة** (Etiemble)، وأنّ ركح الرواية عامر بالشخصيات حافل بالأحداث في حين أنّ عقدة الأقصوصة تتركّز حول **حادثة متميّزة تقحم البطل في منعرج حاسم.** والرواية أخيرا تستغرق مئات الصفحات بينما تجتزئ الأقصوصة بصفحات معدودات.

ولئن كان مقياس الحجم مراوغا إذ نجد أقاصيص بعشرة أسطر (القيء لمحمد شكري) وأخرى بمائة صفحة (رمانة للطاهر وطّار) بحيث تصبح الفئة الأولى أشبه بالشماريخ[1] والفئة الثانية بالروايات الأقصوصية فإنّه يساعدنا على ضبط خاصيّة من خصائص الأقصوصة بدرجة معقولة ومقبولة من الدقّة ألا وهي الطول. فإذا كانت مساحة نص الرواية تمتدّ على ما بين المائتي صفحة (عرس بغل، الزلزال للطاهر وطّار) والثمانمائة صفحة (Sexus و Plexus لأنري ميلر Henri Miller) فإنّ مساحة نص الأقصوصة تنحصر بين ثلاث صفحات وثلاثين صفحة. وذلك ما جعل أندري جيد .A) (Gide يعتبر أنّ الأقصوصة قد « أنشئت كي تقرأ دفعة واحدة، أي بغير تقطّع ».

ومن الجهود المبذولة التي تشفّ من جهة عن حماس الباحثين وصبرهم وشجاعتهم في ملاحقة سراب، وتشفّ من جهة أخرى عن ضعف أملهم في إحراز التعريف المنشود، أن قارن الباحثون الفنّ الأقصوصي بنوع أدبي من جنس غير قصصي هو المسرحية (التراجيديّة أساسا) فتبيّنوا أنّهما يأتلفان في « معالجة أزمة، وفي التجسيم اللفظي لمغامرة وليدة اللحظة، أي في عرض واقعة أو أمل أو حدث وجيز(Etiemble)». ولكن هل يمكن للأزمة الثاوية في

[1] تعريب للفظة (Fusée) عند بودلير التي نقلها منصف المزغنّي إلى العربيّة "بحبّات".

الحادثة الوجيزة أو الطارئة أن تخفي الفروق الصارخة بين النوعين الأدبيّين ؟ ومنها أنّ **الحدث الأقصوصي يُعرض بالنقل السردي** بينما يعرض المشهد أو الموقف الدرامي بالحدوث الحواري المجسّم ماديّا على الركح، ومنها أنّ **الفواعل في الأقصوصة شخصيات** وفي المسرحية أشخاص، ومنها أنّ الطرف الثاني في الصراع الأقصوصي **محسوس وواقعي** بينما هو ميتافيزيقي في التراجيديـــا، ومنها أخيرا، تجنّبا للإطالة، أنّ المسرحية تتوزّع فصولا، ولا فواصل طوبوغرافية في الأقصوصة.

إنّ مقارنة الأقصوصة بالمسرحية ناجعة من جهة التأكيد على فكرة الأزمة. **فالأزمة من السمات الثابتة في العقدة الأقصوصية** إذ عنها ينشأ مكوّن ضروري لنموّها الدرامي هو الصراع : صراع قطباه إرادة فرديّة لها قناعاتها الذاتية وإرادة جماعيّة مجسّمة بالأعراف الأخلاقيّة والإكراهات الاجتماعيّة. ولعلّ فكرة الأزمة المولّدة للصراع بين الفرد والمجموعة هي التي أوحت للرومنطيقي الألماني فردريش شليجــــــــال (Friedrich Schelegel) بمفهوم صار متداولا وهو « أنّ الأقصوصة حكاية تقع خارج دائرة التاريخ » أي أنّها تعرض قصة إنسان يحاول أن يفرض ذاته وينحت كيانه الحرّ بإرادة واعية في إطار نسيج قيمي مهترئ وقاس في نظره.

وخارج إطار هذه المقارنات انكبّ المبدعون والدّارسون على الإنتاج الأقصوصي المتداول في القرنين التاسع عشر والعشرين والمكتوب في أوسع اللغات الحيّة انتشارا، ومنها اللغة العربيّة، وانتهوا إلى أنّ الأقصوصة نوع قصصي مستقلّ ورفيع يطمح المبرّزون فيه إلى ابتكار أشكال فنّية عالية وإلى ضرورة ضبط قواعده التقنية وأسسه الجماليّة ومذاهبه الفنّية.

ومن الثوابت التي لم يكن بشأنها جدال أنّ **الأقصوصة فنّ يتميّز بالنموّ التركيبي المنسجم والمتماسك الذي يرافقه اختزال وكثافة تعبيريّان يجعــلان**

السّارد يمتنع في سرده عن حشر جملة أو كلمة زائدة لا تخدم الحدث المركزي أو لا تضيء جانبا من الموقف القصصي. وبفضل النموّ المركّز والمنسجم تؤول الحكاية إلى **نهاية متوهّجة** ومثيرة أشبه حسب عبارة ايتيانبل بـــ « **الذروة الرّوحية** ». ولعلّ ذلك ما جعل القيّمين على قاموس الأكاديميّة الملكيّة الاسبانيّة يركّزون في تعريف الأقصوصة على الأثر الناشئ من النهاية في نفس القارئ ؛ تلك النهاية التي تحقّق له «متعة جماليّة» (Etiemble) لا نخطئ طعمها في أقاصيــص كـــ «محطة» و«حادثة شرف» ليوسف ادريس، و« نزهة رائقة » و« قتلت غالية » لعلي الدوعاجي و« اعترافـــات امرأة » (Confessions de femme) و« أب سيمـــــــــــــــــــــــــــون»

(Le papa de Simon) لموباسان... علي سبيل التمثيل.

ولكن بم نفسّر وجود عدد كبير من الأقاصيص التي لا تبلغ نهاياتها ما يُسمّى **الذروة** وخاصة تلك الأقاصيص ذات الانفراج النفسي كـ« قميص الصوف» لتوفيق يوسف عوّاد و« الأرض المستحيلة » لايميلي نصر اللـه، أو تلك الأقاصيص ذات الانفراج الفكري كـ « القنطرة هي الحياة » لمصطفى الفارسي و« تلك المرأة الوردة » ليحيى يخلف... ؟ ألا يعني ذلك أنّ **مصطلح الذروة** على أهمّيته لا يكفي لتمحيض مفهوم شاف ومقنع للأقصوصة ؟ أليست ذروة التأزيم الدرامي سمة متاحة لكلّ أنواع الجنس القصصي كالرواية في العصر الحديث والنادرة والمقامة في العصر القديم ؟

ومن الباحثين من فتح باب المذهب الأدبيّ ليرصد خصيصة أقصوصيّة كبرى تكون أساسا للتعريف المأمول. فهذا سيجراي (Segrais) يعتبر، بالمقابلة مع أنواع القص الأخرى ذات المحتوى التخييلي (Fiction) أنّ الأقصوصة تعرض « **حكاية حقيقيّة** »، أو على الأقلّ توهم بأنّها «حقيقيّة».

وفي مقدّمة كتاب « Pierre et Jean »، وضّح موباسان طبيعة الحقيقة الفنّية فأكّد فيها على ضرورة تخيّر الأساسي من الأحداث كي يتحقّق لدى القارئ ذلك الإحساس العميق بالحقيقة المخصوصة التي يريد الفنّان إبرازها. «فأن تكتب الحقيقي يـعني أن تـوهم به بشكل

كامل». بيد أنّ المكتبة الأقصوصيّة حافلة بالأعمال المنتمية إلى خانـة الغريـب (L'étrange) بنوعيّـة الفنطازي (Fantastique) والعجيب (Merveilleux). ومن أمثلتـه المتداولة (La Vénus d'Ille) لبروسبير ميرماي (Prosper Mérimée) و(L'auberge) لموبـاسان و(Le veston ensorcelé) لدينوبـــــوزاتي (Dino Buzzati) بل كيف العمل مع مبدإ « الحقيقة » ومن الأقاصيص ما يجمع الواقعيّة والعجائبيّة في أقصوصة واحدة كما هو الحال في « المروّض والثور» للبشير خريّف ؟

وتقتضي الموضوعيّة أن نشير إلى أنّ للغريب حظّا وافرا من المدوّنة الأقصوصيّة ممّا يعني أنّ نماذجه ليست استثناء، وأنّ مبدأ **الحقيقة خاضع منطقيّا لقاعدة النسبيّة**. ولكن، من جهة أخرى، يقتضينا الإنصاف أن نشيـر إلى أنّ الغريب في الأقصوصة **صيغة تعبيريّة أو وسيلة فنيّة لكشف الحقيقة الخفيّة في واقع الحياة** كما سنرى في الفصل المخصّص لـ « المروّض والثور ». وعلاوة على ذلك نسجّل أنّ معيار الهيمنة يعصمنا من الخطإ، على الأقلّ فيما يتعلّق بأدبنا، عندما نقرّ بأنّ « **الحقيقة** » **سمة جوهريّة** من سمات الأقصوصـة العربيّـة من نشأتهـا إلى اليـوم بحكم توافق ظهورها وتطوّرها مع أوضاع تاريخيّة (الاستعمار، الحركات التحرّرية، نشأة البورجوازيّة، انتشـار المعارف العلميّة...) مناسبة لازدهار الواقعيّـة

باعتبارها المذهب الحامل للواء الحقيقة. نعم، لقد انصرف كلّ الأقصوصيّين العرب تيمور، لاشين، عبيد، الدوعاجي، عواد، نصر اللـــه، الكوني، ادريس، محفوظ، خريّف، السمان... إلى ابتكار أقصوصة واقعيّة جوهرها الحقيقة الإجتماعيّة أو السياسيّة أو الفكريّة أو النفسيّة. والفروق بينهم جميعا لا تتجاوز حدود الأسلوب : واقعيّة مادية، واقعيّة رومنطيقيّة، واقعيّة عاطفيّة، واقعيّة اشتراكيّة، واقعيّة رمزيّة...

ولم تحرز الجهود التي سخّرت الوسائل التقنية، بهدف تعريف الأقصوصة، الثمرة المأمولة ذلك أنّ **فكرة حياد السّارد** وموضوعيّته الصقيعيّة ولا مبالاته الوجدانيّة إزاء ما يحدث في عالمه القصصي تصطدم بكمّ هائل من الأقاصيص التي تسرد **بضمير المتكلّم**. ومن أمثلة ذلك « تلك المرأة الوردة، الأرض المستحيلة، الكراسي المقلوبة »... بل، أحيانا تســرد الأقصوصة بضمير الغائب ولا يخفي الراوي تفاعله العاطفي مع بطله كما في « نبوت الخفير » لتيمور و« صادق » لنعيمة و« أمانة » لعبد الحميد جودة السحار. ومن جهة أخرى نلاحظ أنّ البطل، بما هو ركيزة من ركائز الأقصوصة الكبرى قد لا يحظى بمساندة الراوي فيتقدّم به نحو نهاية مؤلمة. ولكن لا ينبغي أن يُفهم تخلّى السّارد عن البطل على أنّه التزام بالحياد والموضوعيّة واللامبالاة بل هو نـــاتج أحيانا كثيــرة إمّا عن نــزعــة الكــاتــب

النقديّة إزاء المجتمع الظالم (صادق) أو إزاء سلوك بعض النماذج البشريّة (في شاطئ حمام الأنف) وإمّا ناتج عن الاختلاف الايديولوجي والأخلاقي بين السارد وبطله كما هو الحال في « حكاية الباب » للمدني، أو « دار الصواريخ الموجّهة » لتيمور أو « المكنة » لادريس.

هكذا نتبيّن أنّ كلّ السبل قد انقطعت بالباحثين قبل أن يبلغوا الهدف المنشود. ولكنّ ذلك لا يعدّ تقصيرا لأنّ **الهدف ذاته منعدم** إذ أنّ طبيعة الأقصوصة تتعارض مع مطلب الدّارسين. **الأقصوصة نوع أدبي متمنّع، يوصد أبوابه على كلّ من يسعى إلى تسييج آفاقه، وتحنيط ديناميّته ولجم انحرافاته.** أخفقت محاولات التعريف في ضوء المقارنات مع أنواع أدبيّة أخرى وارتدّت دونها محاولات المحاصرة انطلاقا من المميّزات الأدبيّة والفكريّة والجماليّة لأنّ **المطلوب منها غير مبذول فيها**. إذن، عَرِفَ **الأقصوصة فتموتَ الأقصوصة**. ولنا في بعض المختصّين قــدوة. فهذه **أنطونيا فونيي (Antonia Fonyi)** تقول : « سيستمرّ الشكل الأقصوصي دون متناول اليد دائما » وتضيف : « أليس من الوجاهة فعلا أن نسجّل أنّ الرهان الجمالي لهذا النوع الأدبي يكمن في مرونته وبنفس الدرجة في انسجامه وتوتّره اللذين تضمَنُهما كثافته. **إنّ للأقصوصة ألف وجه** » [1].

---

[1] Antonia Fonyi, La nouvelle en Europe. E.U., Tome 16, p. 498.

ولئن كفتنا هذه النتيجة مؤونة التفكير في تعريف للأقصوصة فإنّها تحمّس همّتنا للتأليف بين مميّزاتها الجوهريّة والتساؤل عمّا يمكن أن نثري به معارفنا عنها بتحليل إسهامات عدد من المؤلفين العرب. ولكنّنا نؤثر قبل تلك الفقرة التأليفيّة أن نسوق هذه الملاحظات المنهجيّة الهامة :

أولا : ينبغي أن نفترض أنّ لأمم أخرى ضروبا من الأقاصيص لها خصائص مختلفة عن خصائص الأقصوصة التي نعرفها. لذا فإنّ فقرتنا التأليفيّة تبقى مشروطة بحدود جغرافيّة ومناخات ثقافيّة.

ثـــانيا : إنّ الأقصوصة التي نقصدها في فقرتنا التأليفيّة هي بالأساس الأقصوصة الواقعيّة على اعتبار أنّ الحدث المثير الخارق الذي يقحم الشخصيّة في منعرج حاسم قابل للوقوع في الواقع.

ثـــالثا : إنّ مضمون فقرتنا التأليفيّة لا ينطبق كلّه على كلّ أقصوصة من الأقاصيص المقترحة فبعضها من طور البدايات، وبعضها من طور النضج والتأصيل وبعضها من طـــور الابتكـــار والخلق. وإنّما هو خلاصة السمات المميّزة والعناصر الثابتة في كامل المدوّنة.

رابـــعا : ليست الأطوار (البدايات – النضج – الإبداع) مراحل متتابعة زمنيّـــا وإنّما هي مراتب جمالية. فالكثير من كتّاب الأقصوصة

اليوم يعدمون عبقريّة ادريس، ويفتقرون إلى حرفيّة تيمور، ويغبطون غادة السّمان أو يحيى يخلف على توهّج جملتهما القصصيّة...

كلّ أولئك برعوا في كتابة **الأقصوصة بما هي فنّ يتجسّم نصّا قصصيّا مكثّفا، مختزلا كالشعر، يعرض على الركح حادثة مثيرة، فريدة، غريبة تدوّي لحظة وجيزة في أرجاء المعيش اليومي الذي انبثقت منه فجأة، فتقحم البطل والشخصيّات القليلة في صراع حادّ ينقاد بطيئا ثم لهاثا إلى ذروة التأزم الدرامي ؛ وعندئذ، تحقق النهاية، لدى القارئ، انطباعا أو متعة جماليّة هيّأها السّارد منذ البداية بتراخي الإيقاع السّردي ثم أنجزها على خطّ المسار القصصي بواسطة التكثيف في العبارة والربط بين مختلف خيوط العقدة من جهة والحدث المركزي من جهة ثانية واصلا في غضون ذلك بين لحظة البداية ولحظة النهاية المرتقبة (وغير المتوقّعة) في وحدة عضويّة متجانسة.**

ولئن كنّا واعين الآن بأنّ الواقع الأقصوصي حافل دائما بالاستثناءات فإنّنا مطمئنّون إلى أنّ الفقرة التأليفيّة السابقة رصدت ما هو جوهري وتمييزي في فنّ الأقصوصة. لذلك نأمل أن نوفّق إلى إثرائها بما أتيح لنا أن نحرزه من التعامل مع عدد محترم من الأقاصيص العربيّة عسى أن يكون ذلك مساهمة في تسليط المزيد من الأضواء على هذا النوع الأدبي المتمرّد.

وليكن مدخلنا بسيطا : من المعروف أنّ موضوع السرديّة (La narratologie) هو **دراسة التحوّلات** في النصّ القصصي. فلمَ لا نتدبّر الأقصوصة بمساءلتها عن التحوّلات التي تطرأ على بطلها في أعقاب المغامرة الحاسمة والفريدة التي عاشها ؟ كثيرا ما يحصل لنا انطباع، بعد الفراغ من قراءة أقصوصة، أنّ الإرادة الجماعيّة تطحن إرادة البطل الفرديّة فنتعاطف مع تلك الذات المسحوقة. غير أنّ التفكير في رهانات الصراع وتطوّر مراحله تتيح لنا أن نرى في نتائجه الظاهرة عكس ما هو مبذول على السطح. فالصبيّ في « نبّوت الخفير » مسحوق بالليل والنهار ومع ذلك وجد، عن غير قصد في آخر الأقصوصة، **فتحة يمدّ من خلالها يده ليقطف إحدى لذّات الحياة.** ولا أحد يستطيع أن يثبت أو أن ينفي خرق فاطمة لقيمة الشرف في أقصوصة « حادثة شرف » لأنّ ذلك قد صار شأنا يعنيها وحدها، **ولكنّ الثابت أنّها اكتسبت القدرة على اختراق قيم المجتمع المهترئة.** ولم ينتحر صادق لأنّه لم يجد له موقعا في الحياة بل لأنّ **مجتمعه فقير بالحياة...** الخلاصة أنّ إحدى مميّزات الأقصوصة أنّها تؤول بالبطل إلى **فقدان شيء أو اكتساب شيء** بغضّ النظر عن الهزيمة أو الانتصار. في «الأرض المستحيلة» عادت البطلة الساردة من موكب التعزية الذي التقت أثناءه بحبيب الشباب، منكسرةً، ولكنّ وجدانها كان عامرا بالضياء والسكينة : **لقد اكتشفت**

أنّنا أعجز من أن نُحَبَّ كما نُحِبّ وعزاؤنا في عجزنا الاحتفاظ بالحبّ متوهّجا في حضن الذاكرة.

إذن، الأقصوصة تعرض حدثا يحرزه المحظوظون لأنّه يضيء حياتهم حاضرها وماضيها كما الشمس تشع على الكواكب من كلّ النواحي. وهي، إلى ذلك، مغامرة رابحة، تخسر فيها الشخصيّة ما كانت تثمّنه بلا موجب، وتحرز بها ما كانت تجهل قيمته. وعند المقارنة بين اللحظة السابقة للأقصوصة واللحظة اللاحقة لها يكتشف البطل كلّ الفرق. تأسيسا على ذلك، نسجّل **أنّ الأقصوصة اقتناص لنبع الحياة في لحظة مائعة هاربة في سرعة الشهاب، لحظة جوهرها الحركة بغير زمن** كابتسامة الموناليزا نجهل إن كانت ستضيء وجهها أم سيقتم وجهها لانطفائها. وفي معرض الحديث عن جناي (Genet) حلّل ج. ب. سارتر حقيقة تلك اللحظة بعمق فلسفي نادر وبرهافة حسّ فنّي قلّ مثيلها فقال : « من يقول « لحظة » فإنّه يقصد لحظة حاسمة / قاتلة ؛ فاللحظة هي التضامن المتبادل والمتناقض بين "القـــبل" و"البـــعد". فالمرء مازال، في تلك اللحظة، ذلك الإنسان الذي يتهيّأ للخروج من جلده، بل إنّه يستعدّ بعدُ للخروج من جلد الإنسان الذي سيكونه. يحيى المرء موته ويموت حياته. يشعر بأنّه (في) ذاته وإنسان

آخر في نفس الآن، يشعر أنّ الخلود ماثل الآن في ذرة من الديمومة»[1].

بناء على ذلك وبعبارة أوجز وأوضح : الأقصوصة، في وضع من أوضاعها التي لا تحصى، هي **اكتشاف البطل**، في الوقت المناسب تارة وبعد فوات الأوان تارة أخرى، **أنّ له جاهزيّة الحياة**. لذلك نقرّ أنّ الأقصوصة هي التي تصنع البطل لا العكس، **هي فنّ نحت الإنسان**، وكلّ أقصوصة لا تحمل طابع **الكونيّة** هراء أو أضغاث أقلام يحملها كتّاب مصابون بداء الكبر أو مصرّون على أنّ الطبيعة لم تنصفهم فهبّوا لاسترجاع حقّ سليب.

ومن استتباعات فكرة **الكونية** أن تصبح **عوامل نشأة الأقصوصة** في الأدب العربي **إشكالية مزيّفة** مفتعلة لأنّ الأقصوصة جاءت تعوّض الأشكال القصصيّة القديمة (النادرة، المقامة، الخرافة، الحكاية المثليّة...) في أدبنا كما في كلّ آداب الأمم الأخرى.

ليست الأقصوصة وليدة النادرة أو المقامة أو الخبر كما يدعي فريق من النقّاد العرب المتعصّبين للغتهم وثقافاتهم. وليست الأقصوصة العربيّة نقلا مباشرا لأشكالها التي عرفها الغرب الأوروبي في القرنين التاسع عشر والعشرين، كما يذهب إلى ذلك فريق آخر من المنبهرين بحضارة الغرب وثقافته. وهي ليست توفيقا ساذجا لذلك الرافد وهذا

---

[1] J. P. Sartre, Saint-Genet, comédien et martyr, Livre I, « La métamorphose », Gallimard, 1952.

الوافد كما يزعم فريق ثالث[1]. وإنّما هي وليدة التفاعل الجدلي في ذات المبدع العربي والياباني والهندي بين مخيّلته الأصيلة وما استطرفه عند الأوروبيّين وغير الأوروبيّين. وهل كان للأقصوصة الفرنسية أن تبلغ تلك الدرجة من الإبداع لولا أن استفاد الفرنسيّون من الأمريكي ايدجار بو والروسيّين جوجول وتشيكوف والألمانيّين جوته وشليجال ؟ هل كان موباسان سيكون على تلك القدرة من الخلق والابتكار ؟ من هذه الزاوية يمكن القول إنّ للأدب العربي القديم الذي يعرفه الغرب حتى قبل أن يبدأ أدباؤنا في كتابة الأقصوصة من المميّزات الأقصوصيّة المعترف بمساهمتها في تطوير هذا الفنّ. فالأنواع القصصيّة العربية القديمة أغنت الأقصوصة ببلاغة الاختصار، ودقة العبارة ورشاقــة الإيحاء وانحسار المساحة النصّية ومحدوديّة عدد الشخصيــات، وشذوذ الحدث، وغرابة الموقف القصصي والاقتصار في المدى الزمني على لحظة فريدة مثيرة تقحم البطل في مأزق يعرضه موقف قصصي برع الكاتب في نظم خيوطه والسير به إلى ذروته الدرامية. كلّ هذا متاح في نوادر الجاحظ، ومقامات الهمذاني وأخبار الاصفهاني وعبد ربّه وابن حزم.

---

[1] عد في هذا الموضوع إلى– صبري حافظ الخصائص البنائية للأقصوصة مجلة فصــول، المجلّد II العــدد 4. – وسيد حامد النسّاج، اتجاهات القصّة المصريّة، مكتبة غريب، القاهرة 1988.

لذا نرانا منساقين إلى العتب على أولئك الذين مازالوا يعيشون ضربا من النرجسيّة الثـقافيّة فندعوهم إلى الكفّ عن اعتبارنا خير أمّة أخرجت للنّاس وعن تقزيمنا واعتبارنا ممّن لا يُسهِم في بناء الفكر وإبداع الفنّ إلاّ اقتباسا بعد فوات الأوان. فالأقصوصة وريثة كلّ الأشكال القصصيّة القديمة في آدابنا وآداب الأمم الأخرى. ومن غير الفائدة اجترار ما رسخ في الوعي النقدي العربي : الأقصوصة امتداد لأشكال القصّ في تراثنا أو اقتباس عن الغرب أو مزاوجة بين شكل أوروبي ومضمون عربي. فمثل الأقصوصة في الفنون كمثل أيّ اختراع تسهم الأمم في تطويره. هل لفرنسا أن تدّعي أنّها رائدة السّنمـا العالميّة لأنّ الفرنسيّيْن ليميار (Lumière) اخترعا هذا الفنّ ؟

وتقتضيَ الأقصوصةُ الكونيّةَ شرطا إبداعيّا لأنّها في صورتها الحاليّة وليدة تطوّر فنّي كوني. لذلك لابدّ أن تتوفّر في الكاتب الذي يبدعها شروط كثيرة. وأوّلها أن يكون **كونيّ المعرفة والانتماء** بحيث لا يُعيقه مذهب فكري أو دينيّ ومبدأ أخلاقي أو سياسي...على رصد **ما هو أصيل في الإنسان**، وثانيها **أن تكون له حدوسات يستشرف بها سجوف الأفق**. فالمبدع يستبق التاريخ بتحسّس إرهاصات الحاضر. وكاتب الأقصوصة أصيل الإبداع لا يبحث عن مواضيع أو عن أحداث شاذة ومثيرة ليحوّلها إلى أقاصيص ينشرها في مجموعات، بل يعيش بين الناس بشكل طبيعي وعفوي.

ومن زخم الحياة قد يطفو **حدث أو ظلّ حدث**، وقد تتراءى في دعة الخمول **صورة باهتة**، وقد تستيقظ من سباتها **رغبة موؤودة** تحت طبقات اللاوعي، وقد تنفلت من لسان نزق أو أخرق **جملة مجنونة...** كل ذلك قابل لأن يقع في حياة الكاتب ولأن يكون من مصادره في إنشاء عمله الأقصوصي **ولكن بشرط ألاّ يترصّده وألاّ يخطئه عندما يقع وأن يوفّق بعد ذلك في استصفائه لتخيّر مغرس العلاقة غير المسبوقة.** وما الإبداع إلاّ إنشاء لروابط جديدة غير مسبوقة ؟

خلاصة القول : عندما يجعل المبدع الكونيّة هاجسا وأملا، يلمس جذر الإبداع ويجانس بين رؤيته للعالم والقيم التي يؤمن بها ويغري.

الفصل الثاني :

صادق

لميخائيل نعيمة

ميخائيل نعيمَــة رائد من روّاد **الرومنطيقيّة** العربيّة، ورمز من رموز الفكر الإنساني في القرن العشرين. غزير الإنتاج ؛ فهو شاعر (همس الجنون) وروائي (اليوم الأخير) وأقصوصي (أكابر) وناقد (الغربال) وفيلسوف (كتاب مرداد، البيادر...) ومترجم (النبي لجبران) ومؤلف سيرة ذاتية (سبعون : 3 أجزاء) وغيريّة (جران خليل جبران) ورسام... هو الأديب المفكّر المتعدّد المواهب.

يحذق لغات عديدة أبرزها الفرنسيّة والانجليزيّة والروسيّة ؛ فساعده ذلك على اكتساب **ثــقافات عديدة** أثناء رحلاته في أوروبا (فرنسا، أوكرانيا...) بل إنّه انفتح حتى على ثــقافات الشرق الأقصى (الهند) واستفاد منها في إنشاء رؤيته الفلسفيّة حول التقمّص والتناسخ التي وجد لها روابط مع ديانته المسيحيّة.

ولد بقرية بسكنتا تحت جبل الشخروب في لبنان، وقضّى طفولته في عائلته الطيّبة الهادئة ثم انتقل إلى فلسطين لسنوات الدراسة الأولى ثم إلى أوكرانيا فأمريكا ككثير من شباب الشّام (أمين الريحاني، ايليا أبو ماضي، رشيد أيّوب، نسيب عريضة، جبران...). وشاهد ويلات الحرب العالميّة الأولى فكتب الكثير **ضدّ الحرب، مع السلام...**

أسّس مع أصدقائه المذكورين سابقا **الرابطة القلميّة** سنة 1920 بالولايـــات المتحـــدة الأمـــريكيّة. وهي جمعيّة أدبيّة كان لها صدى كبير في نفوس الأدباء العرب ومن بـــينهم شاعرنا الكبير أبو القاســم

الشابي وجماعة أبولو. وإذا كان نعيمة أشهر الرابطيّين فلأنّه أغزرهم إنتاجا، وأعمقهم فكرا وأحلاهم عبارة وأكثرهم توسّعا في المبادئ الإنسانيّة السامية. ولا غرابة في ذلك، فهو قد عمّر قرنا كاملا قضّى نصفه في تأمّل أوضاع البشريّة من مغارته في الشخروب، قبل أن يتوفّى هناك سنة 1988.

ولقد كان **الإنسان** محورا من محاور تأمّلاته، بل إنّه المحور الرئيسي فيها بغضّ النظر عن النوع الأدبي. ولم تشذ الأقصوصة عن هذا التوجّه فخصّص مجموعته "أكابر"[1] لتناول مجموعة من القيم في علاقتها بنماذج بشريّة منها بطلنا «صادق» في الأقصوصة التي اتّخذت اسمه عنوانا لها. على أنّ وقائع الحكاية بسيطة في جوهرها وسيرورتها : صادق شاب لم يحظ بعمل قارّ يمكّنه من الحصول على منزلة اجتماعيّة مستقرّة فقرّ رأيه على الانتحار ثم تراجع عنه على أمل أن يتعلّم قيادة السيارات. وكان له ذلك فصار سائق محامٍ وقرّت عينه. ولكن في طريق العودة من نزهة صحب فيها صادق عائلة مخدومه قرّر المحامي أن يقود السيّارة بنفسه فقتل طفلا ولفّق التهمة لصادق الذي حوكم فسجن فعاوده هاجس الانتحار فنفّذه بعد أن كتب على ورقة «تبّا لدنيا لا مجال فيها لصادق».

[1] ميخائيل نعيمة، أكابر، دار صادر – بيروت (بدون تاريخ)، صص 78-81.

1- البنـاء الأقرع :

تتكوّن أقصوصة صادق، رغم ضيق مساحتها، من **ثلاثة مقاطع** قصصيّة ينتهي أوّلها بقول الرّاوي «وقرّر رأي الفتى على الانتحار، لكن في الصبّاح لا في الليل». ولا يتضمّن هذا المقطع الافتتاحي **سوى وضع النهاية الكارثي.** أمّا وضع البداية ومسار التحوّل فمضمران أي محذوفان. غير أنّ القارئ يعلم أنّهما مكوّنان من سلسلة من المحاولات والإخفاقات في الحصول على علم قارّ ممّا حمل البطل على الانتحار. **إذن تبدأ الأقصوصة بتأزّم هو في الحقيقة وضع النهاية من مقطع مبتور.** لذلك وصفنا البناء **بالأقرع** قياسا على الموشح الذي يبدأ بالأبيات لا بالقــفل.

وينطلق المقطع الثاني بالجملة «وبغتة عنّ له خاطر» المعلنة عن نشأة مفاجئة لمخرج مرضٍ. وفعلا، ينجح صادق في إصلاح التدهور والخروج من الأزمة ؛ بل إنّ الانفراج قد بلغ درجة السعادة بالعمل سائقا عند محام نبيل رفعه إلى مرتبة الابن أو الأخ. صار بؤس الماضي ذكرى بعيدة، وقرار الانتحار السابق حماقة، ورفاهية الحاضر «وحيا من السماء». هنا ينتهي المقطع بتوازن وهدوء مريحين كان يمكن أن تنتهي بهما الأقصوصة كلّها.

بيد أنّ الأوضاع **تتأزّم** من جديد في المقطع الثالث بانقلاب مفاجئ للوضع. تبدأ التجربة رائقة. فقد «كان يوم بديع من أيام الربيع

فشاء المحامي وعائلته أن يخرجوا في نزهة بالسيارة إلى المكان الذي يختاره لهم صادق» وسرعان ما انقلبت الأفراح أتراحا، وبهجة الحياة مأتما إذ قتل المحامـــي في طريق العودة صبيًا، جريمة دفع ثمنها البطل من حريته بالسجن ثم من حياته بالانتحار في زنزانته.

وهكذا نتبيّن أنّ الأقصوصة تأخذ **شكلا دائريًا كحبل المشنقة** التي مات بها البطل، إذ تبدأ، خلافا للمألوف (هدوء ← تأزم ← هدوء)، **بتأزّم وتنتهي بتأزّم يتوسّطها هدوء أو انفراج مخادع**. وقد أمكن للرّاوي أن يحقــّق هذا الانزياح البنيوي بفضل تعداد المقاطع والضغط السردي على المراحل غير الوظيفيّة كما حصل في المقطع الأول بحذف وضع البداية ومسار التحوّل، وحذف تجربة تعلّم السياقة من المقطع الثاني، والنزهة العائليّة من المقطع الثالث.

وتجدر الإشارة إلى فرق جوهري بين التأزّمين : فالأوّل منهما يعرض **انهيارا مجازيا** لأنّ حدث الانتحار بقي فكرة في حين أنّ الثاني يقدّم **انهيارا فعليّا** إذ نفــّذ صادق الانتحار معلنا بذلك عن انطباق الطوق الجهنّمي حول عنقه وعن انغلاق الأقصوصة في **انسجام فنّي ممتع بين البنية والدلالة**.

فالشكل الدائري يترجم عن فكرة استثمرها الأقصوصي الفرنسي قي دي موبسّان (Guy de Maupassant) في الكثير من أقاصيصه كـــ(Confessions de femme) و(La ficelle) ومحصّلهـــا أنّ

الحياة فخّ تمنحك أمل الحياة ثم سرعان ما تغدر بك وتسحبه منك لتلقي بك في جحيم القنوط والموت. فما الفرق بين صادق الذي ظنّ «أنّه اهتدى في النهاية إلى حقه في الحياة» وبطل أقصوصة موبسان الثانية فوشكورن الذي اعتقد أنّ براءته قد تثبت بالعثور على حافظة نقود هُولْبرَاك. لكنّ أهالي البلدة كذبوه وأصرّوا على أنّه سارقها حتى مات أسًى وكمدا ؟ ثم أليس انقلاب ترتيب مراحل أقصوصتنا : **تأزّم فانفراج فتأزّم عوضا عن هدوء فتأزّم فهدوء كناية شكليّة عن انقلاب القيم في مجتمع يتميّز بغلبة قوى الشرّ على قوى الخير، بالتحيّز للغنيّ وصاحب النفوذ على حساب البائس والضعيف كما سنبيّنه بعد قليل.**

2- الإطار المكاني :

تنطلق الحكاية في الأقصوصة **باستبطان** يجعل النفس ركح الأحداث في المقطع الأول وتنتهي في الزنزانة مع انتهاء المقطع الثالث. والجامع بين الإطارين من جهة أولى هو **الانغلاق** الذي يوحي من جديد إلى الطوق الجهنّمي الخانق، ومن جهة ثانية إلى الصلة الوثيقة بين لحظتي فكرة الانتحار التي **نشأت في النفس عند التأزّم الابتدائي ونُفّذت في الزنزانة أثناء التأزّم النهائي، ممّا يعني أنّ المكانين المغلقين يصلان بين طرفي حبل المشنقة.**

وبين النفس والزنزانة أماكن اجتماعيّة غير مرئيّة أي غير موصوفة إلى حدّ أنّنا نحتاج إلى افتراض بعضها. وهي مكتب المحامي ومنزله وسيّارته وضواحي المدينة حيث البستان الذي رهس المحامي قربه الصبيّ. وإذا استثنينا الحادث القاتل الذي سيؤدّي إلى التأزّم من جديد تبيّنـــا أنّ هذه الأماكن جميعا تتدرج في مرحلة الانفراج والتوازن من الأقصوصـــة، بمعنى أنّها تتطابق مع المرحلة السعيدة في حياة صادق. **ولقد بدت ضبابيّة وغائمة إذ لا نرى لها أرجاء ولا أبعاد ولا ألوان. أفلا يشفّ هذا الغموض وهذه الضبابيّة عن الطابع المخادع، السرابي، في سعادة صادق ؟** هي أماكن في مدينة ما لها ككلّ مدينة شوارع وضواح. فبمَ نفسّر هذا التعتيم السردي – الوصفي ؟ يمكن تفسير، أوليّا بمبدإ **الاقتصاد** الذي يقيم له الأقصوصيّون وزنا كبيرا. ولكنّ هذا التفسير لا يشفي الغليل. لذا نرانا أميل إلى الاعتقاد بأنّه اختيار فنّي له دلالته. فالمدينة بغير اسم ؛ مدينة مجهولة تحاول كتمان عارها ونفاقها وظلمها بإخفاء اسمها. هي مدينة الجريمة، لا في معناها الجنائي المألوف فقط، وإنّما كذلك –وخاصة– في معناها الأخلاقي ؛ **فموت صادق استعارة عن اغتيال القيم الرفيعة السامية..** وهكذا تلتقي دلالة الشكل الأقصوصي مع بلاغة المكان.

3- الإطار الزمـاني :

من التأزّم إلى التأزّم في الشكل، ومن مكان مغلق (النفس) إلى مكان مغلق (الزنزانة) في الإطار المكاني، وقل الشيء نفسه عن الإطار الزّماني إذ **تنطلق الأحداث في ليل يشهد العزم على الانتحار صباحا وتتوقـّـف في صباح بعد ليل يشهد الحسم. وهكذا يرسم الليل دائرة التأزّم بذرّات الحداد القاتمة.** أمّا فترة الانفراج التي تميّزت بحالة من الرضا النفسي والسعادة الاجتماعيّة فتعرض أحداثا نهاريّة : «ذات يوم قرأ في بعض الصحف أنّ محاميا يفتــّش عن سائق لسيّارته. فذهب إليه في الحال»، «وكان يوم بديع من أيام الربيع فشاء المحامي وعائلته أن يخرجوا في نزهة بالسيارة إلى المكان الذي يختاره لهم صادق». **وفي التضادّ بين سواد الليل وضياء النهار نقرأ الصراع بين الموت والحياة،** والشرّ والخير في تجربة شاب أوجده طالعه النحس في عصر قاس تميّز بالفساد والتدهور.

ويندرج الزّمن الدرامي المنغلق في زمن آخر له من الضبابيّة والغموض ما للمكان فبخلاف فترة التوازن والانفراج التي عاشها البطل مع عائلة المحامي والتي دامت «عاما وبعض العام وصادق يكاد لايصدّق» **نجهل ديمومة فترتي التأزّم.** ومن تكتــّم الرّاوي عليها نستنتج أنّه، ربّما، **أراد أن يكثــّفها وجدانيّا.** ذلك أنّ زمان الشقاء والبؤس والعذاب والمحنة لا يقاس بالأيّام والأشهر والسنوات بل يقاس

بثـــقله على النفس وبشدّة المعاناة الوجدانيّة. من هذه الزاوية يمكننا النفاذ إلى المعنى الذي أراد صادق أن يضفيه على انتحاره. **فهو، بتفضيل دائرة العدم على دائرة الوجود، يدين عصر التسلّط والزيف والنفاق ويدين مدينة الشرّ والرذيلة، تماما كما فعل سقراط الذي أعدمته أثينا عندما بدأت رياح فكره التنويري تهبّ على شبابها.** ومن جهة أخرى، يمثّل انتحار صادق **قطعا لعنق الزمن** لأنّه رفض أن يبقى في الحياة بطلا مُصلحا لمجتمع لا يُصلح، رفض أن يرسي قيما أصيلة في مجتمع هجين لإيمانه الراسخ بأنّه وحده يجسّم القيم الأصيلـــة في مجتمع متدهور. وحسبه أن يموت ليصم عصره بالشرّ المحض إلى الأبد. وتلك هي دلالة جملة الذمّ والتأذي التي تنتهي بها الأقصوصة : «تبّا لدنيا لا مجال فيها لصادق».

4- الشخصيّات :

بغضّ النظر عن الشخصيّات غير الفاعلة في الحكاية كأفراد عائلة المحامي الذين نسمع عنهم ولا نراهم على ركح الأحداث وعن شخصيّة البستاني الذي اقتصر دوره على نقل رقم السيارة الآثمة إلى الشرطة نسجّل أنّ الأقصوصة تقدّم شخصيّتين رئيسيّين يعيّن السارد أولاهما باسمها (صادق) والثانية بصفتها المهنيّة (محام) ممّا يعكس **جفاء وجدانيّا** إزاء هذه **وقربا عاطفيّا** إلى تلك. والشخصيّتان مرادفان

ضدّيان. فصادق اسم على مسمّى : خير خالص، بينما المحامي – وهنا المفارقة – شرّ محض.

وصادق شابّ جافاه الحظّ رغم ما يتحلّى به من خصال محمودة ؛ فهو **نبيه، كتوم، نزيه، مخلص، كادح، وديع، متواضع**... ومع ذلك فشل في نيل المنزلة التي ترضيه في المجتمع. وتكشف الأحداث في الأقصوصة أنّه ذو عمق إنساني لاشكّ فيه لاسيما عندما طالب مخدومه بالتوقــف لنقل الصبيّ إلى المستشفى. هو **إنسان سويّ** يحزن ويفرح ويغضب عندما يكون هناك ما يدعو إلى الحزن والفرح والغضب. وبالتوازي مع هذا **التوازن النفسي**، يبدو صادق إنسانا سويّا من **الناحية الاجتماعيّة** : محاولات جريئة للاندماج في المجتمع، سلوك قويم ومتــزّن، مزاج لطيف وهادئ، مبادئ أخلاقيّة وسلوكيّة رفيعة. وهو، إلى ذلك، رجل سويّ من **الناحية العقليّة** : دقيق في تشخيص مظاهر محنته، يطرح على نفسه الأسئلة المناسبة، يتقن الربط بين الأسباب والنتائج، يقوم بنقده الذاتي عند الإخفاق وعند النجاح. باختصار، هو شخصيّة محبّبة إلى النفس، يطمئنّ إليها الناس. ألم يعامله المحامي، قبل أن يتّخذه كبش فداء، كما لو كان واحدا من أفراد عائلته ؟

ولكن، لمَ أخفق صادق فإذا حياته سلسلة من الخيبات ؟ هل عيبه القاتل أنّه مثالي ؟ هل خطؤه أنّه تعامل مع الواقع بشكل طــوباوي أي

غير واقعي ؟ بل هل كان صادق شخصيّة واقعيّة ؟ لا خلاف أنّ نموذج صادق واقعي ولكنّه نادر فضلا عن أنّ كثرة تجاربه المهنيّة كانت أحرى بأن تجعله أصلب في مواجهة المحنة الأخيرة. ولذا نلاحظ أنّ صادق إنسان سويّ ولكنّ إنشاءه شخصيّة قصصيّة لم يكن محكما، وهذه نقيصة أولى نسجّلها على الأقصوصة. وقد يعترض البعض بالقول إنّ الخلل في تركيبة المجتمع لا في البطل. ولهذا المعترض نقول : فعلا الخلل في مجتمع صادق المتدهور القيم. ولكن هل المجتمعات شرّ محض كما تزعم رومنطيقيّة ميخائيل نعيمة ؟ وعلاوة على هذه النقيصة الثانية الناتجة عن **الصّراع الجمالي** في ذات الكاتب **بين المقصد الواقعي والمعالجة الرومنطيقيّة** نضيف خللا فنّيا ثالثا ميّـز كلّ كتـّاب الرابطة القلميّة وخاصّة جبران ونعيمة وهو **مساندة السّارد المطلقة للبطل**. وحسبنا أن نتوقّـف عند بعض العلامات القصصيّة لنتبيّن أنّ أقصوصة "صادق" تتدرج في مرحلة بدايات هذا النوع الأدبي : فموت إنسان صادق غدرا وظلما جالب له التعاطف، وتعيين الرّاوي له بلفظة "الفتى" علامة على قربه منه، والمنزلة التي حباه بها في عائلة المحامي تشفّ عمّا يحظى به من اللطف... فالسّارد مساند لبطله بشكل مطلق. وذلك يحدّ من طاقة صادق التأثيريّة. فنحن نؤيّده فيما يؤمن به من قيم ؛ بل قيمه هي قيمنا ولذلك فنحن نحبّه... لكن المشكلة أنّه **غير مقنع فنّيا بالدرجة التي احتضنّاه عاطفيّا.**

وإذا كان ظاهر صادق وباطنه متطابقين ممّا يثبت نقاء معدنه فإنّ للمحامي ظاهرا وباطنا متناقضين. فهو **ماكر، مخادع، غدّار، خبيث، كذاب**... وقد «كان رجلا وقورا» ولكنّه وقار مزيّف لأنّ وراءه يختبئ منافق وأنانيّ. فقبل أن يُشغّل البطل عدّد شروطه وأبرزها نبذ الكذب : «أريد من سائق سيارتي أوّلا : أن يحسن مهنته، ثانيا : أن يملك أعصابه فلا يسوق برعونه، ثالثا : أن يملك لسانه فلا ينقل «ولا كلمة» من أيّ حديث يدور بيني وبين أفراد عائلتي وضيوفي في البيت أو خارجه، وفي السيّارة أو خارجها، رابعا : أن يكون أمينا فلا يأخذ ما لا حقّ له فيه من مالي أو مال سواي، خامسا، أن يكون بعيدا عن الفحشاء، سادسا أن لا يكذب ولو هدّدوه بقطع لسانه، فأكره ما أكره الكذب حتى في أتفه الأمور».

إنّ هذا الشاهد حافل بالدلالات ؛ فعندما نقارن ما يقوله المحامي هنا بما قام به لاحقا لاستخلصنا بشكل جليّ **التعارض المطلق بين ظاهره وباطنه**. فقد خرق أثناء الحادث وبعده كلّ شروطه على صادق فأساء القيــادة، وفــقد أعصابه فهرب «بسرعة جنونيّة» وزيّف الوقائع وخان إخلاص صادق وارتكب أفحش الجرائم فقتل وألقى سائقه في السجن عوضا عنه مغلّــفا كل فضاعاته – يا للمهزلة– بأكره الصفات عنده وهي الكذب. بناء على ذلك نستنتج أنّه **شخصيّة قد أنشئت حول مفارقة**. فهو في الأصل يمثل القانون أي هو مدافع عــن

الحقّ والحقيقة فإذا به سيّد العابثين بالقانون والحق والحقيقة. داس كلّ القيم التي تأسّست عليها صفته المهنيّة، وداس كل القيم الأخلاقيّة والاجتماعيّة، وداس حرّية صادق وكرامته ووجوده، وداس أفراد عائلته فلجم ألسنتهم وحوّلهم إلى مشاركين له في جريمة ستبقى عبء على ضمائرهم ما عاشوا.

ومن جهة أخرى نلاحظ أنّ الشروط الواردة في الشاهد السابق هي نفسها التي حظي بها صادق الذي يقول لنفسه عن نفسه : «ما أنت بالأبله ولا أنت تختلق الأخبار اختلاقا ولست بالكسول، أو السرّاق أو الأفّاك، أو الثرثار، أو الرجل الشرس الأخلاق» **فما ينفيه صادق عن نفسه هو تحديدا ما نستطيع إثباته على المحامي، وما يطالب به المحامي سائقه هو بالضبط ما نجده في صادق ونعدمه في المحامي. معنى ذلك أنّ الرّاوي حرص على مبدإ التعاكس في وصف شخصيّتيـــه حتى لا نخطئ سمة التعارض المطلق فيهما وحتى نتبيّن أنّ المحامي كنتيجة لما سلف ليس إلا صورة مصغّرة من المجتمع، من الإرادة الجماعيّة التي صارعها صادق إلى أن طحنته.** فالمفـــروض أن ينبني المجتمع على القانون والحق لحمايـــة الأفراد فإذا به يعصف بهم بواسطة ما جُعل لحمايتهم. وذلك هو المحتوى الواسع للمفارقة التي أنشئت حولها شخصيّة المحامي.

وضع صادق **لدور مبرمج بالإثبات** بينما وضع المحامي **لدور مبرمج بالنفي**. فبدل أن يدافع عن الحق تقمّص الباطل. والغاية من ذلك أن يتحوّل إلى رمز للمجتمع حتى تؤدّي الأقصوصة وظيفتها الإصلاحيّة والتعليميّة التي وضعت لها. ولكن هل انهزم صادق ؟

5- التأويل الدلالي :

تعرض الأقصوصة صراعا بين الإرادة الفرديّة التي يمثلها صادق بما هو نموذج للطيّبين الفقراء والإرادة الجماعيّة التي اختزلها المحامي بوصفه نموذجا لأصحاب النفوذ مهما كان مظهره. وقد آلت المواجهة على المستوى الدرامي إلى سحق الطرف الثاني للطرف الأول. فالمحامي سدّ كلّ المنافذ على صادق **فورّطه مهنيّا** إذ «أخذ السيّارة من غير علم صاحبها»، **وأخلاقيّا** بخروجه«في نزهة مع عشيقته»، **وقانونيّا** لاسيما أنّه «كان يسوق السيّارة بسرعة فائقة» و«في حالة سكر». والأخطر من كلّ ذلك هو **التجريم الجنائي** إذ اتهمه **بالقتل** : «رهس ولدا كان يسير وحده في الطريق ولم يتوقّـف بل تابع سيره بسرعة خاطفة». وهكذا قضِيَ الأمر ومُسخ الملاك شيطانا واغتيِلت القيم النبيلة التي يمثّـلها البطل على مقصلة قانون وضعه الأقوياء لحماية أنفسهم ومصالحهم. يموت صادق كناية عن إجهاض الخيـر ويبقـى المحامي بدون عقاب استعارة عن سيادة قوى

الشرّ في مجتمع يحكمه قانون جائر. انتصرت القيم المرذولة على القيم المحمودة.

ولكن هل يتجاوز ذلك أنّه انتصار قصصي ؟ **أليس انتحار صادق موتا أبيض، موتا على الورق أنجزه بطل قصصي عظمه ورق ودمه حبر، جسده النص وروحه الدلالة ؟** عندما نحمل موت صادق البطل القصصي على المجاز يصبح انتحاره في الحقيقة **حمما بركانيّة** يرجم بها المجتمع ذا القيم والمبادئ المتدهورة. انهزم صادق في الحكاية أي على المستوى الدرامي المحسوس، ولكنّه **انتصر في المحمول الرمزي** أي من خلال الدرس الأخلاقي والإنساني الذي قدّمه للقرّاء. انتصرت الإرادة الفرديّة على الإرادة الجماعيّة لأنّ البطل قبل رحيله عبّر، بانتحاره، عن رفضه لمجتمع متعفّـن لا تطيب فيه الحياة، وعن تمسّكه بالحرّية والشجاعة والإرادة... مبادئ جوهريّة في الذات الإنسانيّة.

ومن جهة أخرى نتساءل : هل مات صادق ؟الجواب بنعم لو كان بشرا ولكنّه ليس كذلك. إذن هو لم يمت. وحسبك لكي تتأكّد أنّه مازال حيّا أن تفتح "أكابر" فستجد بين دفتي الغلاف نصّا يحمل اسمه. **وذلك النصّ ليس شهادة وفاة وإنّما هو حجّة وجود، هو برهان على أنّ دعاة الفكر الإنساني وحملة القيم السّامية لا يموتون إلاّ في ذاكرة النسّائين، أولئك الذين فقدوا ضمائرهم وانخرطوا في حزب الــحقارة**

واللّصوصيّة والتفاهة... ذلك هو المحمول النقدي الذي لا تخطئه عندما تقرأ«صادق».

ولاشكّ أنّ هذا التوافق الفكري والأخلاقي بين صادق الإنسان وخالقه نعيمة هو العامل الأساسي في المساندة اللامشروطة التي حظي بها البطل من السّارد.

6- السّارد: هويّته وأدواته

نعرف أنّ من عوامل إنماء أدبيّة نصّ قصصيّ ما خفاءَ مواقف الذات السّاردة إزاء العالم التخييلي. فبمقدار ما تختفي يزداد الفضول في التعرّف إلى أخصّ خصائصها من خلال ما يرشح على سطح الخطاب من الأمارات الدالّة عليها. وقد بيّنّا تحت عنوان «الشخصيّات» أنّ موقف السّارد من بطله صادق وغريمه المحامي مفضوح ثم فسّرنا ذلك بأنّ الأقصوصة قد كتبت في مرحلة البدايات وأنّ صادق يترجم في الحقيقة عن آراء الكاتب، وأنّ ارتباك سارده، من الناحية الفنّية، راجع إلى تذبذب نعيمة بين المقصد الواقعي والمعالجة الرومنطيقيّة. بناء على هذه النتائج الحاصلة هناك نبني الآن فكرة ستختصر الكثير من المسافات ومحصلها أنّ سارد أقصوصة «صـــادق» **ليس قناعا لكاتب يحتاج إلى قناع وإنّما هو الكاتب نفسه، وأنّ صادق ليس شخصيّة قصصيّة بالمعنى الدقيق للكلمة وإنّما هو صورة من الإنسان المثالي كما يتصوّره الكاتب.** إنّ صادق كما رسمه

راوي الأقصوصة هو المضمون الإنساني والأخلاقي والسلوكي الذي يصدر عنه ميخائيل نعيمة. إنّهم جميعا (صادق والسارد والكاتب) نسخ متفاوتة من بعضهم البعض. على أنّ هذا التماهي بين الذات **المنتجة** والذات **الناقلة** والذات **المنجـزة** يعكـس ارتباك كتّـاب الأقصوصة إزاء هذا النوع القصصي الوليد لكنّه ارتباك لا ينفي بداية السيطرة على تكنيك الكتابة الأقصوصيّة. وقد رأينا أن نتبيّن بدايات إحراز البراعة التقنية من خلال نقطتين مميّزتين في أقصوصة «صـادق» ألا وهما الحركات السرديّة من جهة والاستبطان من جهة ثانية.

أ- الحركـات السرديّـة :

على غرار البطل الذي امتثل لمشيئة الكاتب من حيث الجوهر الإنساني والعمل التمثيلي، أي كان كما شاء له أن يكون وأنجز الفعل كما أملى عليه أن ينجزه، أطاع السّارد خالقه المؤلف فأنشأ العمل السردي وفق إرادته مفعّـلا الأدوات المناسبة لذلك. وأوّل ما يلاحظ هو **الغياب الكلّي للوقفة الوصفيّة**. وقد أسلفنا أنّ الأماكن غائمة وضبابيّة إلى حدّ أنّ وجود بعضها كان افتراضا. ولم ير القارئ ملمحا حسّيا واحدا من صورة البطل الخارجيّة. وكلّ ما نعرفه عنه مستخلص من أقواله وأفعاله. ويفسّر إلغاء الوقفة الوصفيّة برغبة المؤلف في التركيز على **الصراع** الذي به يؤدّي المحمول التعليمي والدرس الأخلاقي. **فالهدف التعليمي من الأقصوصة أولى من الأقصوصة بمـا**

هي **إنجاز أدبي**. لذا استبعدت التفاصيل التي قد تعيق بلوغ الغاية. ودليلنا على ذلك أنّ إقصاء الوقفة التي توسّع النص وتمطّطه قد رافقه **إلغاء للحوار** بما هو مشهد يقدّم الوقائع بالحدوث، أي وهي تحدث وتمّ تعويضه بنقل لأقوال معزولة خالية من مبدإ التبادل من قبيل : «لقد رهست الولد يا سيدي توقّف ولنحمله إلى المستشفى». فهذا الملفوظ لا يندرج في حوار يتكوّن مــن ردود متعاقبة بل هو مجرّد ملفوظ تائه في الخطاب السّردي ممّا يجعله حدثا كغيره من أحداث الحكاية المسرودة لا جزء من النسيج القصصي.

وفي مقابل نفي الوقفة التي توسّع مساحة النصّ والحوار الذي يمدّ ديمومة الحكاية فعّل الرّاوي بتشديد من المؤلف تقنيتي **الحذف والإجمال** اللتين تشتركان في تضييق أرجاء النص من جهة وتقصير ديمومة الحكاية من جهة أخرى. إنّهما مصفاتان سرديّتان تختزلان القول. وإذا كان الإجمال قطعة من القصّ متفاوتة الحجم يضغط بها الرّاوي على الزمن المحكيّ بضرب من الشحّ الكلاميّ فإنّ الحذف إسقاط لحدث أو أحداث من الحكاية. لذلك سمّاه البعض فراغا أو بياضا أو ثغرة أو حدثا غير محكي...

ويتجلّى الحذف في أقصوصتنا من خلال محو صريح لوقائع النزهة، وتجربة البطل وهو يتعلّم القيادة ثم وهو يسوق بمخدومه سنة

ونصفا وعلاقته بأفراد عائلة المحامي الذين لا نراهم إطلاقا حتى وقد صار صادق واحدا من أعضائها...

أمّا الإجمال القائم على سرد وقائع مدّة زمنيّة طويلة في أسطر قليلة فيمكن أن نتـّخذ له مثال الفقرة الأخيرة من الأقصوصة التي لخّصت وقائع المحاكمة ومدّه بقاء صادق في السجن وانتحاره...كما يلي : «وبعد ثلاثة شهور نقلت الصحف الخبر التالي : «وُجد السجين صادق الضايع سائق السيارة التي رهست ولدا منذ ثلاثة شهور مشنوقا في زنزانته وكان قد حكم عليه بالسجن عشر سنوات، وقد أثبت التحقيق أنّ الوفـاة حـدثت انتحـارا وعثروا في جيب المُنتحر على ورقة جاءت فيها هذه العبارة وقد كتبت بخطّ لا يكاد يُقرأ : «تبّا لدنيا لا مجال فيها لصادق»»».

لقد سمح الحذف والإجمال للرّاوي بأن يضفي على المحمول الدرامي الكثافة التي تعطي لدرس الكاتب الأخلاقي الطاقة التأثيريّة المطلوبة، وآية ذلك أنّ إلغاء الاكسسواري أو الثانوي أو غير المشحون من الأحداث بالحذف، وأنّ الضغط بالإجمال على مساحة حكي المصيري والأساسي والكارثي منها **يقرّب المسافات بينها ويضفي عليها سمة الحتم الذي لا مردّ لجبروته وقهره.** لذلك بدت الأقصوصة وكأنّها تسرد قصّة الرجل الهارب من الموت، قصّة رجل

يفرّ من قدره – كأوديب – وقدره يلاحقه : «فلماذا يُجافيك الناس، ويجافيك الحظّ، فتسعى إلى رزقك ورزقك يهرب منك ؟»

ولئن طغى مبدأ الاقتصاد على جميع الحركات السرديّة (الوقفة، الحوار، الحذف، الإجمال) حتى صار التصوير القصصي برقيا فإنّ الرّاوي حرص على بيان أثر الحدث في النفسي من خلال تقنية برع أيّما براعة في استخدامها... **إنّها الاستبطان أو الحوار الباطني.**

والحوار الباطني هو أن يقتطع المتكلم جزء من ذاتها ويوهم بانفصاله عنها حتى ينشأ مقام قول بين «أنا» و«أنت» أي بين ضميرين يحيلان على نفس الذات فتكون بهما باثا تارة (أنا) ومتقبّلا (أنت) تارة أخرى. **وكثيرا ما يكون اللجوء من جانب السّارد لاستبطان الشخصيّة وسيلة للكشف عن خواطرها وانفعالاتها ومواقفها الممزّقة بين لحظتين من حياتها : لحظة ماضية ولحظة قادمة يكون الحاضر عند الاستبطان جسرا بينهما.**

وقد استعمل السّارد الحوار الباطني، في أقصوصتنا مرّتين : واحدة في مفتتح الأقصوصة حيث رسم حالة اليأس الطاغية على البطل والثانية في نهاية المقطع الأوسط منها حيث صوّر تفاؤله في الحاضر بمستقبله مع «المحامي النبيل».

لنحلّل أطولهما وأثراهما : «لم يبق أمامك يا صادق إلا الانتحار. ها أنت في العشرين من عمرك. وحتى اليوم لم تستقرّ في عمل واحد

من الأعمال الكثيرة التي باشرتها منذ نعومة أظفارك. في حين يستقرّ غيرك في أعمالهم طوال أعمارهم. ما أنت بالأبله ولا أنت تختلق الأخبار اختلاقا ولست بالكسول أو السرّاق أو الأفّاك، أو الثرثار أو الرّجل الشرس الأخلاق. فلماذا يُجافيك الناس ويجافيك الحظ فتسعى إلى رزقك، ورزقك يهرُب منك ؟ لو كان لك حق في الحياة كباقي الناس لآن لك أن تعرفه وتهتدي إليه ولكنّك بغير حقّ، إنّك متطفّل، إنّك صفر في حساب الناس، ومن كان في مثل ما أنت فيه يا صادق كان الانتحار سبيله الأوحد إلى الخلاص».

لقد أبرز الرّاوي انشطار ذات البطل بزرع **ضمير المخاطب** المفرد على كامل مساحة الاستبطان وخاصّة باستخدام **النداء** «يا صادق» في البداية والنهاية. ولئن اتفق النداءان في الحثّ على الانتحار فإنّهما اختلفا في طبـيعة مشاعر الباث إزاء المتقبّل رغم أنّهما ذات واحدة. ففي بداية الاستبطان بدا الباث مشفقا رحيما ولكنّه في النهاية غيّر اللهجة فإذا هو عنيف قاس.

وأُدرج النداء في تركيب **الحصر** حتى يبدو الانتحار وكأنّه الحلّ الوحيد الممكن، وحتى يكون وقوعه في النهاية مبرّرًا فنّيا، ونتيجة طبيعيّة لأزمة حادّة :عدم الاستقرار في العمل. وعلاوة على تأكيد الخبر بـ«الباء» بعد نفي، يؤدّي النفي (ما أنت بالأبله... ولا أنت... ولست...) وظيفة وصف البطل بالخلف، أي بما ليس هو. وبما أنّ كلّ

نفي يحمل بالضرورة إثباتا فإنّه يصبح إطارا لأسلوب **التعداد** الذي فصّل ضمنيّا خصال البطل الأخلاقيّة والنفسيّة والاجتماعيّة. أمّا **الاستفهام** (فلماذا يجافيك... ؟) فيكشف عن تأذي صادق من الناس ومن حظّه المنكود في حين يكشـف **الشرط** (لو) معنى استحالة الحقّ في الحياة وحتميّة الموت بالانتحار.

ولقد أدّى الحوار الباطني **وظائف فنّية** عديدة منها **الكشف عن حالة الشخصيّة النفسيّة** إذ بدا لنا صادق منكسرا، يائسا، حزينا، متشائما، ومنها **الربط بين ماضيه وحاضره** بفضل الانتقال السريع والعفوي بين الزمنين في الاستبطان، ومنها تمكين الأقصوصة من **إحراز التكامل بين عناصرها والتماسك بين البداية والنهاية**. فمستقبل القصّ يثبت صحّة ما نفاه صادق عن نفسه وما وصف به الناس والقدر من الجفاء والقسوة فضلاعن أنّه **سيجعل النهاية صدى مدوّيا** لما ورد في الحوار الباطني الواقع في مفتتح الأقصوصة...

وعلى الجملة نسجّل أنّ «صادق» أقصوصة فيها من مظاهر الإبداع مقدار ما فيها من النقائص. فقد أتقن الكاتب بناءها الفنّي فجاءت عناصرها البنيويّة (الشكل، المكان، الزمان) ترسم الطوق الجهنّمي الذي سيضغط على عنق البطل حتى الموت، وأتقن تحليل شخصيّته من الناحية النفسيّة بفضل تقنية الاستبطان. ولئن مكّنته الحركات السّرديّة من إحراز الكثافة القصصيّة فإنّها حوّلت

الأقصوصة إلى مشاهد دراميّة متراكمة طغى عليها الدرس الأخلاقي الذي كان هاجس الرّاوي الرئيسي حتى صار مجرّد بوق للكاتب نفسه، مجرّد مساند للبطل على المحامي بمبرّرات قيميّة لا فنّية. ولاشكّ في أنّ النقائص الفنّية تفسّر بعامل تاريخي، فنعيمة يكتب في عهد مبكّر مازالت الأقصوصة أثناءه تخطو خطواتها الأولى وبعامل جمالي محصله طغيان مذهبه الرومنطيقي على التوجّه الواقعي...

الفصل الثالث

في شاطئ حمام الأنف

لعلي الدوعاجي

ينتمي الأديب التونسي علي الدوعاجي (1909-1949) إلى عائلة ميسورة تسكن بحي باب سويقة العريق في تونس العاصمة. مات أبوه وهو في سنته الثالثة فنشأ في كفالة أمّ حنون يقول إنّها « ضحّت لأجلي بكل ما يمكن لأمّ أن تضحّي به»[1]. وكان الصبيّ ميّالا إلى حياة الرّاحة واللهو حتى أنّه لم يتجاوز التعليم الابتدائي. ومَنْ – عدا القلّة المثـقـفة – كان يقيم وزنا للتعليم ؟ ولكنّه عندما شبّ اكتسب الوعي بقيمة المعرفة فصار قارئا نهما للآداب العربيّة والفرنسيّة. فترك عمله في التجارة وأقبل على مجالس الأدب مع ثـلّة من رجالها فتبنّـوه فصار هو أشهر تلك الجمـاعة المعـروفـة بـ «جماعة تحت السور ». في غضون هذه التجربة كتب الدوعاجي العديد من المسرحيّات الإذاعيّة وكتاب « جولة بين حانات البحر الأبيض المتوسط» ونشر في المجلاّت الأقاصيص التي ستكوّن مجموعته المشهورة « سهرت منه الليـالي»[2] التي ستجعل منه في نظر البعض "أب القصة التونسية".

وتتضمّن هذه المجموعة خمس عشرة أقصوصة أغلبها في النقد الاجتماعي إذ تعالج قضايا **كالفقر** (كنز الفقراء) **والعلاقة بين الرجل والمرأة** (جارتي، المصباح المظلم، راعي النجوم... **ومشاكل الزواج**

---

[1] درّة المشاط، علي الدوعاجي، أعماله، الدار المغاربيّة للنشر والتوزيع، مارس 2001، ص 170.

[2] علي الدوعاجي، سهرت منه الليالي، الدار التونسية للنشر تونس، 1978.

(سهرت منه الليالي) والحبّ (قتلت غالية)... ولئن تفاوتت أقاصيص المجموعة من حيث الجودة الفنيّة ممّا يعني أنّ الدوعاجي طوّر قدراته ومهاراته الأدبيّة تدريجيّا فإنّ معظمها يتــفق في روح الدعابة والميل إلى القصّ المرح (جارتي، المصباح المظلم، راعي النجوم، الركن النيّر، سهرت منه الليالي، نزهة رائقة...)

ولعلّ « في شاطئ حمام الأنف » أحلى أقاصيصه هزلا وألطفها نقدا وإن كانت واحدة من أضعف أقاصيصه حبكة قصصيّة. خطابها السردي طريف، ممتع، مسلّ وخاصّة لقارئ تونسي يفهم خصوصيّات الدعابة التونسية وقد انتبه الأستاذ توفيق بكار إلى هذه الخاصّية في أدب الدوعاجي عندما قال : « إنّ المتأمّل في قصص الدوعاجي يروقه منها، أوّل ما يروقه انغراسها في أعماق هذه التربة التونسيّة الطيّبة، فإنّه لا يكاد يشرع في المطالعة حتى تكتنفه أجواء تونسية محبّبة فيها من طيب هذا البلد نفحات ومن روح هذا الشعب نفثات»[1] ولكنّ الأقصوصة غير مقنعة من حيث نظمها الأدبي واحترامها لمميّزات الكتابة الأقصوصيّة وشروطها. فكيف بنيت ؟ وما هي
مواطن الضعف في بنائها ؟ وما أثر ملامح المكان في نموّ الشخصيّة القصصيّة ؟ ومن يكون ساردها ؟ وكيف كانت علاقته بمادة سرده؟

---

[1] توفيق بكار، الدوعاجي فنّان الغلبة، مجلّة التجديد، تونس، نوفمبر 1962.

وما هي تقنيات الأسلوب الساخر الذي اعتمده لنقد بعض الظواهر الاجتماعيّة ؟ وأين ندرج واقعيّة علي الدوعاجي ؟

1- بناء الأقصوصة :

لا تستجيب أقصوصة « في شاطئ... » إلى نموذج البناء الثلاثي. فهي لا تعرض حدثا مصيريّا جاء يزعزع الهدوء والاستقرار في حياة الشخصيّة التي تقبل الدخول في صراع يُفــرض عليها بهدف تحقيق رغبة أو درء خطر ما، بل الأقصوصة سلسلة من المشاهد الوصفيّة المتجاورة في فضاء النصّ استنساخا لتتابعها على خطّ الزمن ؛ مشاهد من الحياة اليوميّة تتجاور كلوحات على جدار متحف.

وهي مشاهد ستّــة : اثنان منها في القطار : مشهد امرأة سمينة أزعجت الركّاب بحركاتها وأزعج ابنها الركّاب بصراخه ومشهد شاب وشابة يتهامسان فلا يسمع لهما الراوي صوتا. وأربعة مشاهد على شاطئ حمام الأنف : « باعة الكاكاويّة والليموناضة، والمستحمّين، والملاحف البيضاء البديعة»، والعصفور الذي رمى بفضلاته على شاشيّة الراوي. **يقدّم العالم نفسه فرجة للسارد حتى نهاية المشهد الخامس. أمّا في السادس فصار هو فرجة للمصطافين. عندها انحدرت القصة إلى نهايتها.**

وتتدرج المشاهد جميعا في سياق حدث هو لها كالإطار للصورة : نزهة الراوي الذي ركب القطار إلى حمّام الأنف ثم ركبه للعودة إلى العاصمة « لم أركب القطار لهذا ! نعم ركبته ليحملني إلى حمّام الأنف» ثم يقول في آخر القصة : « لم أستحسن البقاء [...] ومن فضل اللـــه وجدت القطار خاليا إلاّ من رجل عجوز » وداخل هذا الشكل الدائري عمد الراوي إلى ربط المشاهد بحركته بين عربات القطار أو على شاطئ البحر. «شعرت أنّي أسرفت في تحمّل ما لا يطاق فهاجرت إلى عربة أخرى» «هــاجر» فعل كنّى به عن البعد المطلوب عن ابن المرأة السمينة المزعج. غير أنّ هذه الذريعة النفسيّة حيلة تعبر به قصصيّا إلى مشهد اللذين سمّاهما « روميو وجوليات». وعندما اقترب من الوصول إلى حمّام الأنف، ابتكر حيلة السأم الفكري ليترك الحبيبين استعدادا لعرض مشاهد الشاطئ.

وفي مطلع هذا الجزء من الأقصوصة أجمل موضوع وصفه ثم فصّله في فقرات متتالية : الباعة والمستحمون والملاحف، معتمدا دائما على حركته في المكان « أمشي مسرعا للتفرّج». على أنّ أسلوب الانتقال من لوحة إلى لوحة ليس هنا السأم النفسي أو الفكري كما في القطار، بل هو عين الراوي الرّاصدة لكلّ ما يثير الانتباه والعجب والضحك.

أما المشهد السادس الذي صار فيه الراوي موضوع سخرية فقد أعتُـمد فيه على مؤشر زمني هو « إذا» الفجائيّة التي جاءت بحدث يقطع حلم اليقظة الذي غرق فيه بطلنا : « كنت أسير في هذا الطريق وأنا أتخيّل كلّ هذه الأجسام في ملابسها الشرقيّة الغرناطية ذات السراويل الواسعة وهنّ يرقصن رقصة البطن اللطيفة في إحدى قاعات الحمـراء، وإذا بعـصفـور يتمرّن في مناورة جويّة فرمى على شاشتي قذيفة لم أفطن لها، لولا ضحك المارة وإشارتهم على رأسي الكريم».

هكذا نتبيّن أنّ الدوعاجي نوّع بإتقان الوسائل الفنيّة التي أتاحت الربط بين المشاهد الكثيرة. غير أنّ الأقصوصة فقدت قوّة التأثير **الانطباعي والإيحاء بتحوّل مرتقب في أفقها القصصي. ويُعزى ذلك كلّه إلى افتقارها للعقدة الفنيّة التي تنتظم في دائرتها الأحداث حتى تبلغ ذروة التأزّم. إنّها خالية من شخصيّة ذات هوية قصصيّة وخالية من الأحداث التي تتوالد منطقيّا بحيث تكوّن فضاء صراعيّا يؤول بتلك الشخصيّة إلى منعرج جديد في حياتها. حتى الراوي لا تنطبق عليه المواصفات المذكورة. فهو ذات منفعلة بالأحداث لا ذات مصارعة، ذات متفرّجة لا ذات تصنع الفرجة. لذا اكتسب الإطار المكاني قيمة خاصة في هذه الأقصوصة.**

2- الإطاران الزماني والمكاني :

أهمل الراوي الضوابط الزمنيّة التي تؤطّر الحكاية والتي تحدّد مدى كلّ مشهد أو حدث. ونعتقد أنّ ذلك ليس سهوا منه بل هو اختيار مقصود. ففي اللوحات المرسومة والأحداث القليلة من القرائن الدالّة ما يُغني عن التحديدات الصريحة : يوم صيف واستجمام واستحمام للبعض وفرجة على المصطافين للبعض الآخر.

وقد اختار بطلنا السارد إنفاق ذلك اليوم في الفرجة فكان له مسرحان : القطار والشاطئ. **القطار مكان متحرّك ولكنّه يضيق وينغلق على الشخصية / الساردة إلى حدّ « لا يُطاق»؟ انتابها الضجر والسأم من صراخ يصمّ الآذان في المشهد الأوّل وهمس يربك الأذهان في المشهد الثاني.** لذا فرّت من هذا الداخل المميت إلى حدّه مع العالم الخارجي بحثا عن تسلية. تقول : « أترك العرباتُ كلّها، وأتمم طريقي جالسا على سلّم العربة من جهته اليمنى، أتفرّج على أعمدة التلغراف وأحصيها إذا تمكّنت من ذلك». إذن مكان الذهاب إلى حمام الأنف مُضن. ولا يبدو أنّ الإياب في القطار سيكون أقل وطأة على السارد، إذ كان جلوسه إلى جانب ثرثار «عجوز يعرف معرفة جيّدة أسماء أصحاب الفيلات المزروعة في طريق القطار من حمام الأنف إلى تونس». تأسيسا على ذلك نسجل أنّ القصة تبدأ في

مكان منغلق ثم تؤول إليه كناية عن سجن البطل في دائرة السأم أو عن انغلاقه في تعامله مع مجتمعه..

وفي إطار هذا المكان المتحرّك الضيّق المنغلق الذي أثار فيه مشاعر سلبيّة وجعله يترجم عن تسخّطه منه اندرج المكان الثاني، وهو شاطئ حمّام الأنف الواسع المنفتح العامر بالحركة. في بداية النزهة، شعر البطل الرّاوي بالحريّة والارتياح فتعجّل التسلية والمتعة وراح يرعى بعينيه كل ما هو فرجوي. ولئن أثار الباعة قرفه « بوساختهم ورقاعتهم» والمستحمّون تهكّمه لأنّهم بين لِبس وخلع وبرد وحرّ وحياء ووقاحة، فإنّ النساء بين السفور والاحتجاب أجّجن خياله فتراءين له و« هنّ يرقصن رقصة البطن اللطيفة في إحدى قاعات الحمراء» وكان الشاطئ جديرا بأن يحقّق له، ولو في الخيال، المتعة المنتظرة لولا العصفور اللعين الذي أعاده إلى الواقع وقرّب فسحته من نهايتها. عندها قال السارد : « لم أستحسن البقاء بحمّام الأنف».

يُستخلص ممّا تقدّم أنّ علاقة الراوي بالمكان عدائيّة رغم أنّه ينشد فيه تسلية. والسبب في اعتقادنا أنّه رفض صورة العالم كما هي وشاءها على هيئة أجمل ؛ لذلك راح يتخيّل مشاهد أخرى في عوالم أخرى، صور النساء الأندلسيّات يرقصن رقصة البطن اللطيفة. ولعلّ رفضه للمكان هو الذي حوّل المكان إلى كائن فاعل فمارس عليه عدوانيّته. سخر ممّا وممّن في المكان فحوّله المكان في الجزء الأخير

من الأقصوصة إلى موضوع سخرية. وتلك هي العدوانيّة التي أشرنا إليها في علاقة السارد بالمكان.

3- الـــراوي :

نعرف أنّ الراوي قناع الكاتب وجسره إلى القارئ عندما يحملان نفس المواقف والأفكار والمشاعر إزاء عالم الحكاية. ولكنّ هذا التطابق ليس شرطا، فقد يُعطي الكاتب لسارده مضمونا فكريًا ودورا قصصيًا مناقضين لإرادته. **وذلك ما نسمّيه بالراوي المضادّ قياسا على البطل المضاد.** وقد يكون السارد في طور من القصة صوتا للكاتب وفي طور آخر موضوعا لنقده وسخريته. عندها نشعر أنّ المؤلف تخلّى عن مخلوقه وتركه وحيدا في مواجهة القرّاء المختلفين.

ولعمري، قد أتقن الدوعاجي هذه اللعبة : فجعل سارده بطلا للحكاية وموقعه على مستوى القص الأصلي ليسرد مغامرته بضمير المتكلم، وهـــي بصدد الوقوع. لقد وهبه كل ما به يكون مسؤولا عن المسرود والسرد، تذمّر من سِمَن المرأة وصراخ ابنها ومن حمرة ملابسهما وتسخّط من حوار الشابين، وتخيّر في وصفهما عبارات تشفّ عن قرفه وعدم رضاه، ثم تحامل على الباعة ووسمهم بالاتساخ والرقاعة، وتهكّم على المستحمّين في الماء وفي أشعة الشمس، وفضح إغراء المتلحّفات « لأربعة من شبّان الشاطئ».

لم يعجبه شيء فتهكّم من كل شيء إلى حين أن قرّر الكاتب أن ينتقم منه **فجعله الساخر وموضوع السخرية.** هنا وقع تطوّر في شخصيّة الراوي إذ اكتسب الوعي بأنه يستحقّ السخرية مثل الذين سخر منهم. والطريف هنا أنّه كان بارعا في السخرية من نفسه مقدار ما كان ماهرا في التهكم من الآخرين. لذا يستحسن أن نتوقّـف عند هذا البعد من العون السارد في الأقصوصة.

نشير بدءا إلى أنّ الدوعاجي لا يُؤمِّـنُ على تهكّم سارده بحكم وعيه بأنّ لا شيء في نزهته يستحق الانتقاد والتسخّط. فما العيبُ في أن تكون المرأة سمينة وتلبس الأحمر وأن يبكي ابنها وأن يتهامس حبيبان وأن يستحمّ المصطافون في البحر ؟ من هنا نستنتج أنّ **الدوعاجي جعل راويه يتهكّم على الناس فيما لا يستحق التهكّم حتى يسخر منه، أي حتى يسخر من أمثاله، أولئك المولعين برصد « عيوب» الناس. فليس المسرود موضوع الانتقاد وإنما هو السارد نفسه.** ولذا فعندما نرصد تقنياته في التهتك على الناس وعلى نفسه فإننا نتدبّر أساليب الدوعاجي في السخرية منه ومن أمثاله.

ولقد استخدم تقنية التصوير الكاريكاتوري في التهكّم من المرأة وابنها والعشيقين فأبرز **بتضخيم العيوب الجسمانيّة** كسمنة المرأة وطول قامة روميو ونتوء أنفه المفرطين وقصر جولييت التي بدت بسببه « ربعه القامة» وتدنّي الذوق في اختيار ألوان الملابس فإذا هي

« حمراء» مزعجة أو «صــفراء» فاقعة مثيرة للاستهزاء. وبسبب التشويه الذي أضفاه على صورة الناس والتفــنّن في اختيار التشابيه التي تجعل القرّاء يسخرون منهم (العاشقان معا كروميو وجولييت، هي تلبس كالملوك، وهو كأنه شاعر...) **حرص الدوعاجي على أن يكون المُتهكَّــم عليهم موضوع إزعاج وغضب له حتى يرتدّ التهكّم على الراوي فإذا هم منه ينتقمون**. ورغم عدم وعيهم بما يضمر لهم في نفسه أعطاهم الكاتب وسائل مقاومة ودفاع.

وبالتوازي مع الوصف الكاريكاتوري استخدم الهزل القائم على **اللفظ الموضوع لغير معناه** فيتلاعب الراوي باسم المدينة « حمّــام الأنف» فيجعله حمّام كل أجزاء الجسد ثم يستهتر في استخدام واو العطف الدالة على التعداد **ذاكرا ما ينبغي السكوت عنه حياء وساكتا عمّا يمكن ذكره** كما في الجملة التالية : « ليس بحمام (الأنف) بل هو حمّام بقية الجسم أيضا من أفخاذ ونهود و، و، و...» فهل بقي شيء يخجل من ذكره بعد الذي ذكره ؟ كما يعتمد في الهزل اللفظي على الألفــاظ الأجنبيّــة (الفرنسيّة) كــ« انترن» (interne) و« اكسترن» (externe) تمييزا للّذين يطيلون استحمامهم عن الذين يقصّرونه. ومن عجب أنّه **يتهكّم على المتهكّمين** (ما اخيبك يا صنعتي عند غيري) فيتحامل على المتلحّفات « ينتقدن تزجيل شعر عمرو وكيّ بنطلون زيد» والجمل لا يرى اعوجاج عنقه !

ومن وسائل الراوي في الهزل **السخرية** ؛ وهي أعنف التقنيّات وقد أجّلها الكاتب لآخر الأقصوصة حتى تكون خير انتقام من بطله. والسخرية هي قفا الكلام حسب عبارة اكتافيوباز، أي تدلّ الكلمة أو الجملة على عكس معناها ؛ هي أن يُغيّب المتكلم المعنى الظاهر ليجعلك تفهم المعنى الباطن بفضل عمليّة التأويل. **والطريف في سخرية الدوعاجي أنّ الظاهر والباطن تزحلق على ثنائيّة المجاز والحقيقة : سلسلة من الاستعارات : الطائرة هي العصفور والمناورات رقصاته في الهواء وفضلاته في حدّ ذاتها قذيفة وعندما استقرّت فوق شاشيّة الراوي صارت نيشانا أي وساما.** ألا يكون الكاتب متحاملا على راويه، ومن ورائه على كلّ الناس الذين اتّـــخذوا لهم من التهكّم على الناس حرفة، إلى حدّ أنّه اعتبر أنّ أفضل ما تزدان به هذه العقول الساذجة – وموطنها الرأس – هو الفضلات ؟ نعم ! ذلك هو مقصد الكاتب : لا تستحقّ العقول البالية إلاّ أن تتزيّن بالخـــ... (!) **لذلك استسلم الراوي، وهو كظيم، لإرادة المؤلف الذي جعله موضوع سخرية ينسج بنفسه خطابها.** فما أقبح أن نُضطرّ لـــجَلْـــدِ الذات ! ولكن أليس جلد الذات للارتقاء بها أجدى وأرقى من جلد الآخرين فننحـــطّ بهم وبأنفسنا ؟ ذلك هو الدرس الأخلاقي الذي علّمه الدوعاجي لراويه فجعله ينسحب خجلا من مسرح الأحداث : «لم

أستحسن البقاء بحمّام الأنف أو « البســين» بعد أن عُرف أنّي أحمل على رأسي « نيــشانــا» لمناورات العصافير فكررت راجع» .

يُســتخلص أنّ الأقصوصة من الأدب الواقعي ؛ فلغة القصّ الميسّرة حدّ الاقتراب من بالعامية، والمطعمة بعبارات فرنسيّة على طريقة التونسييّن في الكلام، والنماذج البشريّة (المرأة، وابنها، المستحمّون، الملحفات...) والأحداث وخاصة الأطر المكانيّة (القطار بين حمّام الأنف والعاصمة) والشاطئ... كل هذه العناصر تجذر الأقصوصة في الأدب الواقعي.

ولكنّ واقعيّة الدوعاجي نقديّة ترصد الظواهر في المجتمع وتشرحها وتقومها بأسلوب جاد أو هازل كما في أقصوصتنا. ولئن بدا لنا فيها فنّــانا في نقده فإنّه يبقى مبتدئا في الحرفيّة القصصيّة

الفصـل الـرابـع

أمـــــانة

لعبد الحميـد جـودة السحّـار

كثيرا ما يكون التأليف، في حياة الأديب، نشاطا مصاحبا لحرفته. بل أحيانا تجد الكاتب أنجح في الفنّ منه في مجاله المهني. ذلك هو شأن أطبّاء كالمصري يوسف ادريس والروسي تشيكوف، ورجال الاقتصاد كأمين معلوف اللبناني، والموظفين الإداريّين كالأمريكي هنري ميلر...

ويهمّنا من هؤلاء النازحين إلى عالم الأدب، المصري عبد الحميد جودة السحّار (1913–1974) المتخرّج من كلّية التجارة والموظّف في المؤسسات الحكوميّة، وصاحب المؤلفات القصصيّة العديدة...

ولاشكّ أنّ عمله في إدارات الحكومة أتاح له أن يفحص عن كثب الأمراض التي تعاني منها الوسط المهني حتى أنّه ألّف كتابا عنوانه « في الوظيفة »[1] تطرّق في غضونه إلى المشاكل والهموم المتعلقة بالعمل على مختلف الأصعدة والقطاعات.

وفي هذا الكتاب تتدرج أقصوصة « أمانة » التي يعالج فيها السحّار عددا من التجاوزات المهنيّة في إحدى المؤسّسات العموميّة الكبيرة. وهي في الحقيقة، تجاوزات تلخّص أبرز المخالفات التي يقوم بها العاملون على اختلاف درجاتهم وتفاوت مسؤولياتهم.

---

[1] عبد الحميد جودة السحّار، في الوظيفة، مكتبة مصر 1977.

1- بنية الأقصوصة ودلالتها :

وباعتماد معيار المكان، يمكن أن نرصد في الأقصوصة ثلا
أقسام : أوّلها يمتدّ إلى قول الراوي : « واحتسب اليوم له،وبار
اللـــه في الحكومة » وفيه نرى العمّال في طريقهم إلى « المصل
الحكوميّة ». وتقع أحداث القسم الثاني داخل الورشة. ويبدأ بقوله :
خلع العمّال ملابسهم النظيفة » وينتهي بانتهاء توقيت العمل. فعندها
دبّ فيهم نشاط ما دبّ فيهم قبل الساعة قطّ ». ومع مطلع القسم الثا
« أسرعوا في الانصراف » وفي آخره نسمع من جديد الجملة
وبارك اللـــه في الحكومة ». وهكذا نبيّن أن القسم الأوّل وصول
مكان العمل بينما الأخير مغادرة له. وإنّ مجرّد الاتجاه إلى المصنع
بله العمل فيه- يبعث في نفوس العمّال الشعور بأنّهم أبطال مأسا
قبل لهم بتحمّل ضربات سياطها العميـــاء، ولكن بمجـــرّد أن « يد
جرس الانصراف »حتى يحسّوا بأنّهم صاروا أبطال ملهاة مسلّية. و
كان الأولَى في لا منطوق الراوي ألاّ يكون هناك وصول ولا مغاد
لأنّهما – مع ما بينهما من زمن يُفتَرضُ أن يُملأ بالمثابرة والعم
والإنتاج – إهدار طاقات. فلا أحد يعمل هنا، كلّ ما هناك مدير يظ
أنّ المهندس يراقب العمّال يعملون فلا يعمل، ومهندس لا يعمل إ
يقضي يومه في مكتبه بين شـــرب القهـــوة والمحادثـــات التلفونيّـــة

مقابلة الأصحاب والأحباب وعمّال لا يعملون لأنّ لهم رقيبا يراقب مراقبين لا يعملون. فالكلّ يراقب الكلّ، والكلّ لا يعمل.

وإنّ القاسم المشترك الأوّل بين أجزاء الأقصوصة هو العمل في يغة النفي لا الإثبات. هناك حركة من كل الأنواع ما عدا الحركة هنية المنتجة. حتى اشتغال الآلات الذي سبق دخول المهندس إلى رشة لم يدم أكثر من دقائق نزيرة إذ ما إن « ترك [...] الورشة » ى « أسرع عامل إلى الأزرار الكهربائية وضغطها فخرست تلك لات ». وهكذا لم يبق للعمّال إلاّ أن يضمنوا استمرار اللاعمل ضل « الرقيب [وهو] عامل من العمّال يُجدّد انتخابه كل يوم ويوكل ه مراقبة الطرق والنوافذ، فإن لمح المهندس أو المدير مقبلا، أعطى بارة الخطر، فتدبّ في الورشة الحياة »، وأن يتابعوا عقرب الساعة هو « يقطع دورته الثالثة بعد الظهر ».

أما القاسم المشترك الثاني بين أجزائها فهو التجاوزات المهنيّة. ي الجزء الأوّل نرصد أسباب تهاون العمّال، فهم « رأوا باطلا يتطــر، ومتملّقا يسود، وصاحب حق يُداس، ورئيسا يتصرّف صرّف الوارث في ضياع الآباء ». ولتجسيم مظهر من هذه لمخالفات يقدّم الراوي حوارا بين عاملَيْن نفهم منه أنّ المهندس يسخّر بعض العمّال للاشتغال في منزله محتسبا أجرة تلك الأيام – فضلا عن « أيام الجُــمَع »– من خزينة المؤسّسة. والأدهــى أنّ بعــض المواد

كالغراء والمسامير المطلوبة في بيت المهندس تُؤخذ من الورش. يُستخلص أن السرقة مزدوجة ؛ سرقة قوّة العمل ومواد العمل أي جهد العامل وممتلكات المؤسسة. ومن تجاوزات العمّال في هذا الجزء الغشّ. فالعامل المتغيّب حـــاضر بفضل النحاسة المعلّقة أمام مـــكان عمله. ويتحقق له هذا الحضور بالغياب بفضل تواطئ زميل له معه، فيأخذ نحاسته « ويعلقها في المسمار الخاصّ به، إثباتا لحضوره ».

وعلاوة على السرقة والغشّ بالتغيّب الحضوري، يؤكد الراوي في القسم الثاني من الأقصوصة على **التهاون في العمل لدى العمّال والسؤولين** على حدّ السواء. فالعمّال « وقفوا يتحدّثون ولا يعملون » ؛ وحسبك أن نتأمّل صورة المهندس لتعلم أنّه ليس أهلا للعمل والمسؤولية. « يتهادى في حلّته الحريريّة البيضاء وقد ثبّت وردة حمراء في صدره، وكان يرفع يده بين الفينة والفينة ليصلح رباط رقبته الجميل، أو ليرفع أطراف المنديل المتدلّي من صدره » كان « يتبختر كغادة مدلّلة معجبة، وكان يتحاشى الاقتراب من الآلات أو العمّال حتى لا تتلوّث ملابسُه ». لقد حرص الراوي على رسمه في هيئة عروس في « حلتها البيضاء » فشبهه بـــ« غادة » تزكية لاسم الشهرة المؤنث « ميمي » المعروف به عند العمّال، غادة « تتهادى وتتبختـــر » كناية عن التبرّج والإغراء. فهو إذن رجل غير سوي، مخنّث، حريص على مظهره الخارجي ونظافته لا على النجاعة والإنتاجيّة. إنّـــه فـــي

هيئة من يحضر سهرة لا من يمارس مهنة تقتضي هنداما مناسبا لوظيفته ومسؤوليته. وهو، إلى ذلك كلّه، يعتقد أنّه مهمّ، ومن الصعب تعويضه. لذا يحرص على تلك الصورة إشباعا لغروره ونرجسيّته.

أمّا الجزء الثالث من الأقصوصة فإنّه يبرز وجها من وجوه **المفارقات في التلاعب بأملاك الشعب** ؛ عامل بسيط يسرق شيئا تافها، يسرق «قمعا»، فيُسلّم للنيابة بينما يسرق مدير المصلحة «عربةٍ غاصّة بخيرات المصلحة» فيُفتح له الباب على مصراعيه وتنحني له الجباه حتى تكاد « تبلغ الأرض». ولاشكّ أنّ العامل مخطئ ولكن ماذا نقول عن المدير الذي رفض العفو عن العامل قائلا : « لو أنّك اقترفت أيّ ذنب إلا السرقة لغفرت لك، ولعفوت عنك، أما السرقة فلا أعفو عنها أبدا... أبدا يا لصّ. يا دنيء».

إلى هذا الحدّ من البحث عن التصادي الدلالي للمكوّنات البنيويّة في الأقصوصة يمكننا أن نسجّل الاستنتاجات التالية :

أولا : إنّ عنوان الأقصوصة لا يدلّ على مضمونها. **فليس في الحكاية أمين واحد** : لا العمّال، ولا الحرّاس، ولا المهندس ولا المدير. الكلّ يكذب، والكلّ يسرق **وللكلّ ظاهر هو الأمانة وباطن هو الخيانة**. وهكذا، فعنوان الأقصوصة من العناوين الأضداد، عنوان ساخر يدلّ بقفا معناه.

ثانيــا : تعكس علاقة العامل بالعمل **تدهور** الإنسان من الناحية **الأخلاقيّة** (الكذب،النفاق، السرقة) ومن الناحية **المهنيّة** (التهاون، الإهمال، استغلال النفوذ) ومن الناحية **الاجتماعيّة** (التملّق، الغشّ...).

ثالثــا : إنّ القطاع العمومي إفلاس للدولة إن لم تحرص الدّولة من جهة أولى على ضمان الكسب والكرامة للعامل، ومن جهة ثانية على محاسبة المسؤولين الكبار عن جودة الإنتاج وتطوّره. فإذا كان المدير سارقا ومتهاونا بعمله، فكيف يطلب من العامل أن يكون جادّا ومثابرا ؟ بل كيف تكون له حوافز تشجّعه على الإنتاج والخلق وهو ضحيّة للتسلّط، والوشايــة والفــساد الإداري كاستغلال النفوذ والرشوة والتملّق... ؟ لذا حرص جودة السحّار على رصد حالة العمّال النفسيّة في هذا المناخ المهني ؟

2- الوصف النفسي :

لم يصف لنا الراوي حالة نفسيّة لشخصيّة بعينها إلاّ في الجزء الأخير من الأقصوصة عندما وقع العامل، سارق القمح، في قبضة المدير. هنا نرى الإحساس بالقهر والمهانة والخوف... أحاسيس مختلطة تحرق نفس العامل وهو يعرف أنّ مديره زعيم السارقين.

لكنّ الوصف النفسي الطاغي في الأقصوصة مشترك بين جميع العمّال. **إنّه تشخيص لأحوال نفسيّة لدى فئة اجتماعيّة أكثر منه توصيف لمعانــاة عامــل بعينه.** ويمكن تحليل هذا المعطى الفنّي الذي

نعتبره أطرف ما في الأقصوصة في علاقته بالمكان من ناحية والزمان من ناحية أخرى.

فالمتأمّل في العمّال، وهم « يسيرون » نحو المصلحة يلاحظ بطأهم وتثاقلهم حتى أنّهم « يدبّون كسلحفاة » ممّا يعكس **صدودهم وانقباضهم وتشاؤمهم من مكان عملهم**. كان يمشون « كالدواب ».« لا ينظرون أمامهم، ولا يلتفتون حولهم » تعبيرا عن معاني التجمّد الوجداني والتصلّب العاطفي.

تعطّلت عقولهم فـ« ما فكّروا ». ولمَ يفكّرون في شيء مكروه ؟ نعم، **لقد جعلتهم كراهيتهم للعمل يشعرون في الورشة بالغربة**. بل إنّها في وجدانهم سجـن يزرع في نفوسهم **السأم والضجـر، والشعـور بالوحشـة والاغتـراب**. « لقد كانوا ينظرون إلى ورشتهمَ نظرتهم إلى سجن بغيض ». وحسبك أن نرصد متعلقات كلمة « السجن » حتى نكتشف مقدار تأثيرها السلبي في نفوس العمّال ؛ فللورشة « أسوار عالية » و« شبابيك عالية » بها « قضبان حديديّة» وحسبك أيضا أن تلاحظ أنّ الراوي كرّر لفظة « بغيض» ثلاث مرّات فضلا عن مترادفاتها.

والخلاصة أنّ الورشة مكان موحش، مشحون بالتوتـّـر والضغط يحفر في نفوس العمّال أحاسيس الصدّ، والسأم، والاستلاب. وإذا كانت الورشة سجنا تتشلّ فيه حركـة الجسد **فإنّ السّاعة سجـن للنفـس**

فيتضخَم الإحساس بفقدان الحرية وانعدام الإرادة. فلقد « كان الأمل الوحيد الذي يداعبهم أثناء عملهم، لو تتكرّم عقارب السّاعة الكبيرة المثبتة في الفناء الواسع المواجه للورش، فتدور بسرعة حتى يبلغ الثالثة ». لذا تقرأ« على الوجوه الضجر والملل [إذ] خُيّل إليهم أنّه [عقرب الساعة] يتعمّد الإبطاء في سيره، بل إنّه وقف ولم يعد يتحرّك ». **هكذا يفقد الزمن في عقول العمّال بعده الموضوعي ويكتسي طابعا ذاتيّا بحكم إسقاط مشاعرهم عليه. فالزمن عبء، أو عدوّ. هو قبضة لا مرئيّة ترهس نفوسهم وتطحن وجدانهم... وتلغي بشريّتهم.** فما دام الزمن في تآزره مع المكان يفقدهم الرغبة في العمل والتفكير... وما دام يسلبهم إرادتهم وحرّيتهم ووعيهم بآدميّتهم فإنّه هو أيضا بغيض. ولعلّ التأمّل في حالة العمّال النفسيّة عندما ينتهي توقيت العمل الذي يعلن عن تحرّر أجسـادهم وعقولـهم يترجم بالخلف عن حالتهم وهم في الورشـات:

« دقّ جرس الانصراف، فأسرعوا يتدافعون بالمناكب، كلّ يحاول أن يسبق صاحبه، وبان على الوجوه بشر لم يكن ملحوظا في الصباح، ودبّ فيهم نشاط ما دبّ قبل الساعة قطّ ». فالإسراع والبشر والنشاط علامات تخبرنا أنّ المؤسّسة مكان موبوء وأنّ وقت العمل زمن موت. **المجيء إلى مكان العمل في الصباح تجربة مأسويّة والانصراف منه بعد الظهر لحظة كل الأفراح لأنّها تفتح للحياة آفاقا محبوبة.**

3- الراوي المحقّق :

ولئن وفّق الراوي في سبر أعماق فئة العمّال فإنّه **أخطأ الفنّ** الأقصوصي. فإذا الأقصوصة أشبه **بالتحقيق الميداني** الجديد بعلم النفس الاجتماعي منها بالإنشاء الأدبي. وزيادة على ذلك جاء نقده للمسؤول من داخل وعي العمّال مفضوحا فبدا إمّا مخنّثا ساذجا كالمهندس وإمّا فظا غليظا كالمدير. وذلك لا يعكس بطبيعة الحال صورة واقعيّة صادقة. حتى سرقات المدير الكبيرة التي تقع في وضح النهار **مبالغة** قصصيّة سمجة رغم أنّ الواقع حافل باختلاسات أكبر. ولقد وقع الراوي في **فخّ الانحياز** فتعدّدت تعاليقه وشروحه التي حاول بدون جدوى تغليفها بمواقف العمّال ووجدانهم من قبيل تلك الجملة المكرّرة « بارك اللـــه في الحكومة » أو قوله « فلو كان الأمر يتعلّق بالعمل وحده لهان الخطب ولأحبّوا المكان بل لهاموا به [...] ولكنّهم كرهوا المكان لمّا رأوا أحداثا بغّضت إليهم العمل بل جعلتهم يسيئون الظن بالحياة...» فوقوفه إلى جانب العمّال من خلال **تفسير اجتماعي** لا **تبرير فنّي** أفقد الأقصوصة الكثير من طرافتها بل لعلّه ألغى فيها كل طرافة وإبداع. **إذن إنّ حرص جودة السحّار على التوغّل بأقصوصته في الواقعيّة النقديّة طمس فيها الواقعيّة والنقد معا.**

وعلاوة على ضعف العون السارد من الناحية الفنيّة نحبّ أن نرصد مظاهر أخرى تُدرج الأقصوصة في مرحلة البدايـــات الأولى

بغض النظر عن تاريخ تأليفها. وأوّل ما نلاحظه **افتقارها للحدث الحاسم** الذي يمنح الأقصوصة وحدتها العضويّة. حتى حدث سرقة القمح يبقى حالة معزولة بنيويًا وضعيفة دراميًا إذ لا يمكن للقارئ أن يتفاعل مع شخصيّة بغير عمق إنساني وتخييلي. ومن جهة أخرى لم **نر في الأقصوصة إرادة فرديّة تتصارع مع إرادة جماعيّة فيؤدي** بها ذلك الصراع إلى التغيّر والتطوّر بشكل يدفع القارئ إلى التفكير في شأنه من خلال شأنها، فكل ما في الأمر صراع بين فئة العمال وفئة المسؤولين : **تشخيص لوضع سائد في المجتمع لا معالجة فنيّة له.** أمّا الحوار فلم يكن متجذرا في الأرضيّة القصصيّة التي ولّدته ولا كان محرّكا دراميًا أو قرينة وصفيّة بل كان عبارة عن بوح في تحقيق إداري : « – لِـمَ جئت اليوم ؟ هل أنهيت العمل في بيت المهندس ؟ – لا لم أنته بعد ولكن جئت لأخذ غراء ومسامير... – ستحسب لك أيام الجمع. – أتحسدني على شيء سبقتني في الحصول عليه ». ويبرز عدم النضج الفنّي في **اللغة الأقصوصيّة المثقـلة بالزوائد** التي أفقدت العبارة التركيز والكثافة والشعريّة. ومثال ذلك هذا المقتطع : « وخلع العمّال ملابسهم النظيفة ولبسوا ملابس العمل الزرقاء، واتجهوا إلى أماكن عملهم ووقفوا يتحدّثون ولا يعملون، وراح الرقيب يقوم بمهمة الاستطلاع ». ويقتضي فنّ الأقصوصة أن يكتب ما سبق كما يلي : « لبسوا ملابس العمل الزرقاء ووقفوا يتحدّثون في أماكن عملهم

والرقيب يراقب ». فممّا ذكر أستطيع أن أستخلص ما لم يذكر. ولا أحب أن أقول « بارك اللـــه في الرّاوي ».

وخلاصة القول إنّ « أمانة » لعبد الحميد جودة السحّار أقصوصة تعالج قضيّة اجتماعيّة مهمّة هي تدهور الوضع الإداري الذي يترتّب عنه التهاون والتلاعب والفساد المهني في المؤسّسات العموميّة. ولئن كانت **القضيّة جادّة ومهمّة فإنّ طريقته في معالجتها لم يبلغ الدرجة المأمولة من الإتقان الفنّي والحرفيّة الإنشائيّة**. فهي إذن نموذج جيّد عن عثرات مرحلة البدايات والتعاطي الانفعالي مع نوع أدبي جديد.

الفصل الخامس

حكاية الباب

لعزّ الدين المدني

يعتبر عزّالدين المدني من الأدباء التونسيّين البارزين في الفنّ المسرحي (ثورة صاحب الحمار – ديوان الزنج) والفنّ القصصي (العدوان – الخرافات) لأنّ له في الكتابة توجّها جمع بين الانفتاح على التيارات الأدبيّة الحديثة في الشرق والغرب، والتجذر في التراث العربي الاسلامي الزاخر بما يسلّي عوام الناس من السير والطرائف والخرافات والأخباروبما يستجيب لانتظارات المثـقـّفين كالمقامة والنّادرة والرسالة القصصيّة... لذا يبدو لقارئ المدني أنّ **التجريبيّة** هي أبرز سمة في أسلوب الأديب إذ تختلف الأطر والنماذج القصصيّة والمناخات الثـقافيّة والأدوات الفنيّة من عمل فنّي إلى آخر. فما أبعد قصّة "العدوان" في قضاياها وشخصيّاتها وأسلوبها عن قضايا "من حكايات هذا الزّمان"[1] وشخصيّاتها وأسلوبها... في الأولى يستثمر تقنيات الكتابة المعروفة عن "تيار الوعي" والمدرسة السريالية وغيرهما وفي الثانية نراه أقرب إلى "التراث".

ومن هذا الأثر الأخير اخترنا "حكاية الباب" بوصفها أقصوصة **تتميّـز بتجريب نجاعة الوسائل الأدبيّة القديمة في معالجة قضايا حديثة وإشكاليّة وحارقة...**

[1] عزّالدين المدني، من حكايات هذا الزمان، دار الجنوب للنشر، تونس 1982.

الحكاية بسيطة جدّا : السلطان يحكم على "أفظع المجرمين الذين عرفتهم البشريّة" بأكثر من عشرين سنة سجنا، ثم يغريه بالعفو عنه والسماح له بارتكاب أفدح الجنايات إن نجح في الفرار من "الزنزانة". ففرح السجين بهذا الرّهان لأنّه واثــق من قدرته على كسبه. ولكنّه فشل في ذلك رغم المحاولات التي تكرّرت كلّ فترة حبسه لأنّه دفع الباب بدل أن يسحبه نحوه.

يجدر أن ننطلق من حقيقة واضحة وهي أنّ هذه الأقصوصة خالية من الأحداث. **بل إنّ الحدث الوحيد المنتظر وقوعه (الفرار) لم يقع، فألغيت فاعلية البطل نتيجة ذلك وتجمّدت العقدة في نقطة بدأت منها وتثبّتت فيها وهي الرغبة في الفرار. كيف للعقدة أن تكون والفاعل المؤهل لإنجاز الفعل فاقد للفاعليّة ؟ إنّ الافتقار لهذه الصفة حوّل النص من أقصوصة الحدث الحاسم إلى أقصوصة مكان. لذا فالبطل ليس الشخصيّة وإنما هو الفضاء الذي توجد فيه الشخصيّة.**

والسجن هو المكان الذي استوعب الحكاية وبه انبنت الأقصوصة حول محورين يفصلان بين ثلاثة مراحل : مرحلة ما قبل الدّخول إلى السّجن التي تنتهي بقول الراوي : « وهناك قرّر أن يجد حيلة شيطانيّة... »، ومرحلة التعرّف إلى مميّزات الحبس، وقد انتهت بقول الشخصيّة : « لا بدّ أن أخلق شيئا يساعدني على الخلاص... » ومرحلة القيام بمحاولة الخروج من الزنزانة التي تبدأ كما يلــي :

« وكان المجرم قد تعلّم شيئا من الهندسة » وتنتهي مع نهاية الأقصوصة.

تتميّز الأقصوصة ببناء قصصي بسيط قام الصراع فيه بين مجرم خطير وسلطان فخور حول رهان حافل بالتحدّي من الجانبين. كلاهما واثــق من كسب الرهان، وعد السلطان بالعفو والامتناع عن معاقبة المجرم إن هرب من سجنه، وتلقّــي المجرم هذا الوعد بفرح شديد حتّــى أنّه "سابق حرّاسه إلى السجن".

وعلى الرّغم ممّا قد يبدو على السّلطان من عدل وإنصاف فإنّه لا يخلو في تراهنه مع المجرم من صفة الاستعلاء والتفرّد بالحكم. فليس من المقبول أن يتحمّل الناس بسبب الانحلال جرائم ممكنة يغفرها السلطان لمجرّد أنّه خسر رهانا سخيفا.

أمّا المجرم فهو شخصيّة عدوانية. هو "الإنسان المتوحش / البدائي" الذي لا يقيم للقيم ولقواعد الحياة الجماعيّة وزنا. مغرور إلى حدّ العمى، أهوج إلى حدّ الجنون. ولكنّه أصيب بانكسار نفسي كبير عندما اكتشف أنّ كسب الرهان أمر صعب : « فحزن لذلك حزنا عميقا... ». وقد دفعه التحوّل من الإيمان الأعمى بالقوّة إلى التسليم بالعجز أمام "صلابة الجدران وصلابة الباب" وإلى التفكير في حلّ عملي يستعين في تحقيقه بمعارفه في الهندسة والبناء. ولكنّه **بدل الوصول إلى المخرج اكتشف، بعد فوات الأوان، أهميّة قيمة الحريّة :**

« فشرع يدفع الباب بكلّ قوّته، يدفعه، يدفعه، يدفعه، يدفعه ليلا ونهارا، أسبوعا وشهرا، أيّاما وسنوات، يدفعه بأمله، بطاقته، بعشقه للحرية، بطموحه إلى الهواء الطلق، بتوقه إلى الدنيـــا... ».

وهكذا يستفيق المجرم من وهمين : وهم القوّة ووهم الحريّة. لا خلاف بين الفلاسفــة أنّ الإنسان كائن الحريــة فضلا عن أنّه كـــائن الوعي والإرادة. غير أنّ الحرية بما هي معطى طبيعي تتعارض مع فكرة أنه كائن اجتماعي. لذا وجب أن يتنازل عن جزء من حريّته لتتحقــّق اجتماعيّته وفق قواعد تتــّفق عليها كامل المجموعة فتصبح حريته بذلك حرية اجتماعيّة مشروطة. **غير أنّ المجرم في أقصوصتنا لم يحترم هذا التوافق بين فكرتي الحرّية والاجتماعيّة فكان أن أُبعد من المجتمع.** فهو يمثــّل خطرا عليه وسجنه نفي لذلك الخطر. ولئن اكتشف أنّ "الإنسان يصنع حبسه بيده" فإنّه لم يدرك أنّ هذا الحبس ناتج عن عدم إدراكه لحرّية الآخرين وحقــّهم في الحياة. **خطأه أنّه يفصل بين الحرية والاجتماعيّة وأنّه يثمّن حرّيته هو ويبخس حرّية الآخرين. وقد رمز المدني إلى هذا التعارض بالتناقض بين دفع الباب وسحبه. في عملية الدفع إلغاء للآخرين، نفي لوجودهم، وفي عملية السحب تقريب لهم وإثبات لوجودهم معه. وما بقاؤه في السجن كامل المدّة التي حكم بها عليه إلاّ تجسيما لإرادة المجموعة في مقابل الإرادة الفرديّة المتوحّشة.**

هذه حقيقة راسخة وملازمة لكلّ عصر ولكل مجتمع لذلك عمد المدني إلى اختيار **زمن غير تاريخي، زمن خرافي مطلق** : « قديم الزمان ». ومن جهة أخرى أعطى البطولة في الأقصوصة للمكان (السجن) الذي نرى في خصائصه مميّزات الإرادة الجماعيّة في كلّ مجتمع. فهي كجدران السجن "قويّة سميكة صلبة". وما غياب النافذة في الزنزانة إلاّ رمز **لانسداد الأمل** أمام كل من يطمح إلى كسر سلطتها. أمّا الباب الذي تفحّصه السجين مليّا و« لم يلاحظ فيه مزلاجا ولا ثــقبا ولا شيئا سوى أنّه ضخم عريض كبير جبّار مصفــّح بصفائح من حديد » فيرمز بانغلاقه الدائم وبصلابة بنيانه ومتانة مادّته، وبانعدام الفجوات في حديده إلى رفض الإرادة الجماعيّة لكلّ تسامح، لكلّ تساهل، لكلّ رحمة في معاملة المتمرّدين عليها.

من هنا نستنتج أنّ الصراع لا يدور في الأقصوصة بين السلطان والمجرم وإنّما بين **الإرادة العامّة التي يجسّمها السجن ويمارسها السلطان** من جهة **والسّجين الذي يمثــّل الإرادة الفرديّة** من جهة أخرى. والنّتيجة أنّ الإرادة الأولى تطحن الإرادة الثانية وتسحقها إذا ما رفضت الاعتراف بفوقيّة الجماعيّة على الفرديّة وبأنّ الحرّية قيمة اجتماعيّة لا قيمة طبيعيّة.

هكذا نبيّن مرّة أخرى أنّ القضيةّ التي تعالجها الأقصوصة إحدى القضايا الكبرى التي مازال يدور بشأنها حوار شــاق وحــارق

لاسيما في البلدان العربيّة. من هذه الزاوية نقرّ بأنّ الأقصوصة تتدرج بدلالاتها الرمزيّة في واقعنا المعاصر. ولكنّ المتأمّل في الخطاب السّردي على اختلاف مكوّناته ومحمولاته لا يجد صعوبة في رصد ملامح القصّ القديم في أقصوصتنا. فهي في صورتها العامة أقرب إلى الخرافة منها إلى الأقصوصة.

وتتجلى اللاواقعيّة أوّلا في **طبيعة الأحداث** : من ذلك أنّ المجرم وهو العارف بقواعد الهندسة والبناءات ظلّ يدفع الباب سنوات دون أن يكتشف أنّ قـوّته أضعف من أن تزحزح هذا الباب / الصخرة، كلّ شيء يدفع السجين إلى اليأس وبطلنا لم ييأس تلك "السنوات الطويلة". ومن ذلك أنّ البوّاب قضّى كلّ هذه الفترة وهو "يضحك ويسخر ويهزأ"، فهل الحدث بهذه الطرافة حتى يسلّي البوّاب أكثر من عشرين سنة ؟

ملامح الخرافيّة القصصيّة نرصدها ثانيا في **الشخصيّات**، فالسلطان أشبه بسلاطين ألف ليلة وليلة : مفاخر ساذج. ولا يقلّ عنه المجرم غرورا وسذاجة. فجاءت كل الحكاية ساذجة. ويجوز أن نتساءل بشأن ركيـزة الحكاية : أيّهما أسذج : السلطان الذي اقترح رهانا سخيفا أم المجرم الذي أغمي عليه من الفرح ومن الشـقة في كسب الرهان عن زنزانة لم يرها قطّ. ونلاحظ فضلا عن ذلك اختلالا صارخا في بناء الشخصـيّة : فالمجرم يعرف بعض الهندسة وبعض

الفلسفة. ألم يكن ذلك حريّا أن يقوده إلى احترام بناء المجتمع وأن يعصمه من غباء السّذج ؟

وتبرز الخرافيّة القصصيّة ثالثا في **خصائص الزنزانة**. فهي بلا فتحة واحدة لا في السقف ولا في الباب ولا في الجدار. فكيف العمل لإطعام السجين أو لعلاجه طيلة هذه المدة الطويلة ؟ **إنّها باختصار قبر ترجم الكاتب من خلال طاقاته الرمزيّة عن فكرة أنّ الحياة بغير الحرّية موت، وأنّ الأحرى أن نتقن احترام حريّة الآخرين حتى "لا يصنع الإنسان حبسه بيديه".**

وتتجسّم الخرافية القصصية رابعا، في **التهويل أو المبالغة** في الوصف، فالسجين "أفضع المجرمين"، و"جريمته الأخيرة أفظع من جرائمه السابقة"، والسلطان أكثر السلاطين "ثــقة وغـرورا" والـــوعد الذي أعــطاه للمجرم "قـــاطع" بل أكرم منَ أن يوصف، والفرح يشتدّ إلى حدّ الإغماء، والسير إلى السجن هرولة، والحيلة المنتظرة للفرار "شيطانيّة" وخاطفة إذ لن يستغرق تنفيذها أكثر من "خمس دقائق" وأمل السجين راسخ لا يموت رغم صلابة الزنزانة وطول مدّة الحكم...

والسؤال : لم عالج المدني فكرة الحرية بأدوات أدبيّة مستمدّة من الخرافة ؟ ألأنّ الحرية قيمة وهميّة تحلم بها القلوب الساذجة أم لأنّ اللاّواقعي بليغ في معالجة مشاكل الواقع ؟

قد يكون الجواب عن طرفي السؤال بالإيجاب أفضل ولكنّ الثابت هو أنّ المدني يثمّـن قيمة الحريّة وينسِبُهَا في نفس الوقت من منطلق ضرورة تعايشها مع المجتمعيّة. والثابت أيضا أنّ اختيار الخرافة وسيلة للتعبير عن آرائه هذه عائد إلى أنّ فكرة الحرية قيمة إنسانيّة مطلقة وقادرة على التأقلم مع كلّ الأجناس الأدبيّة.

الفصل السادس

المروّض والثور

للبشير خريّف

لم يحظ البشير خريّف (1917-1983) بحياة مفروشة بالورود، بل إنّه اضطرّ لكسب رزق عائلته إلى التقلّب في وظائف وأعمال لا يربط بينها شيء: « كسكروتاجي »، ناقد فنّي، بائع توابل، كاتب محام، تاجر حرير... وما أشبه كاتبنا التونسي في ذلك بالكاتب الأمريكي هنري ملير والشاعر الفرنسي أرتير رامبو. ولعلّ التنوّع في التجارب المهنيّة، علاوة على مواصلة التعلّم (الشهادة الابتدائية، البروفي، امتحان الدّبلوم) وعلى الظروف التاريخيّة القاسية في النصف الأوّل من القرن العشرين... ساهم في توسيع ثقافته وإغناء تجربته الفنيّة **فوضع كتبا قيّمة كـ« خليفة الأقرع » و« الدقلة في عراجينها » و« مشموم الفل »**[1].

و« المروّض والثور » أقصوصة لطيفة نشرت ضمن قطع المؤلّف الأخير ؛ وقد أراد الكاتب أن يُضفي عليها الطرافة من جهة **الجمع بين الواقعيّة والعجائبيّة، ومن جهة المآخاة بين الأدب والفكر** كما سيأتي بيانه.

[1] البشير خريّف، مشموم الفل، الدار التونسيّة للنشر، تونس 1971.

ويُلاحظ أنّ خريّف بنى الأقصوصة على مبدإ التمفصل الثلاثي التقليدي، وسرد أحداثها بشكل خطّي مطّرد خال من النتوءات والتفارقات الزمنيّة رجعا وسبقا ؛ لكنّ هذا الاختيار البنيوي لا يعطي الانطباع بأنّ العمل القصصي باهت أو مفتقر للتوهّج الفني. وآية ذلك أنّ ملامح الإبداع تكمن في مغرس آخر هو **التزاوج الخفيّ والأنيق بين المحمول الفكري النقدي والوسائل الأدبيّة التي سُخّرت لأدائه.** ويمتدّ وضع البداية في الأقصوصة إلى الجملة « احتفظ به لمثل هذه المباراة الممتازة »، بينما يستغرق مسار التحوّل ما بقي من الأقصوصة عدا الجملة الأخيرة التي تطابق وضع النهاية : « واختفيا في ثنيّات الجبل يتحادثان ».

1- وضع البداية : حلبة الموت

قدّم الرّاوي في هذا الجزء الافتتاحي الإطار المكاني والشخصيات والحدث المنتظر في الأفق القصصي. المكان هو « مدينة من مدن الأندلس » أخفى الراوي اسمها مثلما أخفى عصرها حتى **يمتدّ المكان إلى حدود اسبانيا بأكملها في كلّ عهودها** المتميّزة بحبّ رياضة مصارعة الثيران. لكنّ المكان يضيق قصصيّا ليصبح « ملعبا » أو « ميدانا » أو « حلبة » تحتضن الحدث الرئيسي في الأقصوصة. وفي مقابل هذه الحلبة التي ستغمرها سيول الدماء يشير الراوي إلى المراعي الخصبة التي قضّى فيها الثور سنوات حياته قرب

الحسان من الأبقار. ومن هذه المقابلة بين المكانين (الحلبة / المراعي) **نستنتج سخرية السارد من رياء الإنسان الذي يتّـخذ الحيوان وسيلة لتسلية تجمع بين السخف والتوحّش.** فثور المصارعة يُربّى في نعيم المراعي والحقول ليموت « بنخوة وإباء » في جحيم الحلبة يمزّق الفرسان جسده بالرماح والحراب... ثم يخرق سيف المروّض قلبه.

وحول الحلبة « امتلأت المقاعد واكتظّ الملعب وأخذت الملكة مكانها من منصّة الشرف ». فالجمهور هو الشخصيّة المستفيدة من المبارزة بحكم التسلية التي تتحقّـق له بفضل عروض المروّض الذي اكتفى الراوي في وضع البداية بالإشارة إلى قيمته ومهارته ومجده. فهو « مروّض ممتاز قد اشتهر ببراعته في مصارعة الثيران » حتى « غدا اسمه يجلب المولعين بهذه الرياضة من أقاصي البلاد ».

حيال هذه الشخصيّة البشريّة التي تحظى بتأييد الملكة والجمهور وتستفيد من ظروف اللعبة تقـف الشخصيّة الحيوانيّة في هيجان وانصعاق بعد أن قضّت مدّة في « الداموس » تخنقه « الظلمة والضيق ». ذاك هو الثور.

ها هو الركح وها هم الممثلون جاهزون ؛ بقي الفعل أو الحدث. وقد أطلق عليه الراوي عدّة تسميات : « مصارعة، مباراة،نزال، مبارزة » تشترك في التعبير عن **معنى العنف والشراسة والضراوة والبطش...**

ولا يبدو الراوي راضيا على ما يحدث أو مقتنعا بطرافة الفرجة المنتظرة. فمن بعض العلامات القصصيّة نستشعر رفضه **للعنف في اللعبة واستهجانه للتنكيل بحيوان أعزل وسخريته من اعتقاد الإسبان في بطولة المروّض وفي موت الثور الشّريف.** ومن تلك العلامات نشير خاصة إلى موقعه خارج الحكاية بفضل سرد على مستوى القص الأصلي بضمير الغائب ؛ فكأنّه **شاهد إدانة لا شاهد متواطئ.** كما نشير إلى المبالغـــة المريبـــة في الاحتفاء بـــ« المروّض البطل » ولفت الانتباه الهازئ إلى شعبيّة اللعبة وإسناد مشاعر الاعتزاز والفخر إلى الحيوان الضحيّة... **حسبنا الآن أن نسجّل أنّ صوته صدى لمطالبة ملايين الإسبان بإلغاء هذه الرياضة رغم عراقتها في ثـــقافتهم.**

2- مســار التحوّل أو مقاومة الخرافة بالخرافة :

يتضمّن مسار التحول مرحلتين متناقضتين من جهتين : فمن جهة الرهان انطلق الثور منهزما ثم استطاع وهو على عتبة الموت أن يقلب الهزيمة نصرا ؛ ومن جهة النوع الأدبي انتظم مسار التحوّل وفق قواعد السرد الواقعي في مرحلته الأولى. وما إن استبدله الراوي بالسرد العجائبي حتى دارت الدوائر على المروّض المغرور. فما دلالة انقلاب مآل الرهان في دائرة التحوّل من الأدب الواقعي إلى الأدب العجائبي ؟

أ- المسار القصصي : واقعيّــة هزيمة الثور

إنّ الجزء الواقعي من المسار القصصي لوحة أدبيّة عالية الجودة ؛ فزيادة على صدقها في تصوير دمويّة الصراع، وعلى شمولها مع الاقتصاد في المساحة والكثافة في العبارة، يشدّك ذلك الإتقان السردي في رصد ملامح التطوّر النفسي بالتطابق مع تدرّج جولات المصارعة. عناق آسر بين السرد والوصف : فعل مادي يتولّد عنه شعور ففعل فجّره ذلك الشعور... وهكذا جولة تلو جولة إلى أن بلغ التأزّم ذروته بصورة عفويّة لا تلمح فيها أدنى عثرة فنيّة.

ويمكن تقسيم هذا الجزء من المسار القصصي إلى ثلاث جولات تشترك في وحشيّتها البشريّة : مبارزة الثور للفرسان يحملون الرّماح، ومبارزته للمشاة يحملون الحراب ومبارزته للمروّض يحمل سيف الحسم ؛ جيش على اختلاف اختصاصاته في مواجهة حيوان أعزل. يا للعظمة ! ؟

لم يكن الثور قد استعاد وعيه بالوسع، ولم يكن بعد قادرا على الإبصار في وضح النهار بعد أيّام الداموس، عندما فُرض عليه النّزال. فقد « وقف وسط الميدان، أعَشّ ينشق الضياء، يلاطف عراقيبه بذيله الطويل، يتحسّس السّعة والفضاء». ومع ذلك اندفع يقاتل ما إن شعر بخطر داهم. إذن بُني المسار القصصي على رغبة في تحقيق غاية

هي قتل الثور وتحقيق الإمتاع، وعلى **رغبة مضادة هي درء خطر** نشأ الإحساس به في باطن الثور فقام يحمي حياته.

في جولة المبارزة مع الفرسان انطلق الثور منتصرا. فمنذ صولته الأولى ترك فرسا « مبعوجا فوق فارسه وأمعاؤه كأحناش زرقاء تتلوّى في التراب ». وكاد الثور يقتل بعض الرجال لولا ما بينهم من التضامن ضدّه. ومع ذلك «جندل من جيادهم ثمانية» فهو في أوج قوته وعنفوانه.وشراسته. ولكن ما فائدة المقاومة والموت حتم ؟

لقد حرص خريّف على أن يكون أثر هذه المبارزة في نفس القارئ عميقا : جياد ممزّقة « كرّتها البغال خارج الملعب » وثور مصارع تركه الفرسان « بعد أن أثخنوا غاربه طعنا وتخريبا » ورجال يكسبـون خبـزهم بالمراهنة على حياتهم. فقد « كاد [الثور] أن يحرث الفارس ويلحقه بفرسه لولا أن ركض إليه الفارس الآخر وناداه ». **دماء مهدورة ونفوس منهارة وحيوانات بريئة تجهل ما يحدث... والأمة الإسبانية، ملكة وشعبا، في غاية « الايفوريا ». هذا عظيم لأنّه يندرج في إطار حق الشعوب في تجسيم اختلافها الثـقافي.**

ومن حكم استراتيجيات الإسبان في حربهم على الثيران أن يسخّروا الجولة الأولى **لإضعاف العدو الحيوانيّ من الناحية الجسديّة.** ونحن نجد تأييد ذلك في المعجم الدموي، القتالي، الضاري... المهيمن

على الفقرة التي تعرض المبارزة مع الفرسان : « رماح، نكّس، غبارة، عجاجة، مبعوجا، أمعاؤه، يرفعه، قرنيه، تسديد، الطعنات، جندل، كرّتها ».

وتقتضي قواعد الموت المسلّي أن يضمن الفرسان الأبطال "المجلّلين" للمشاة الشجعان اضمحلال أكبر نسبة ممكنة من قوّة الثور الجسديّة. ففي إطار توزيع الأدوار الحربية، لا يستخدم الرّاجلون إلا الحراب لأنّ مهمّتهم هي إضعاف العـدوّ من الناحيـة النفسيّة. لذلك نقـرأ : « جنّ جنونه »، و« هاج هائجه » و« أصبح كتلة من الأعصاب المتوتـّرة ». هنا خسر الثور المعركة لأنّهم استفزّوه بالراية الحمراء. ومن أدراه أنّ تلك الراية ليست أخطر من الرماح والحراب ؟ فجعل يلاحقها دون جدوى، « بإصرار حيواني بليد ». ومن ذا علّم الثور المكر حتى يفهم خداع البشر ؟ وليس عمى الثور عن الراية التي تخرّب روحه إلا رمزا لعمى الإنسان البربري الشرس عمّا يمكن أن يشعر به كائن حيّ يتحقّق إحساسه بالحياة من خلال لحمه ودمه وعظمه ومسامه.

انهار الثور جسديّا ونفسيّا « والمروّض البطل يتأمّل ويزن حركاته فلمّا رآه يترامى ثملا من الألم والإعياء، يتبع ما يفرضون عليه من الاتـّجاهات... تقدّم. تقدّم ضامرا، أنيقا في « منتانه » المطرّز وسرواله المضبوط. فحيّى الجمهور في انحناءة خفيفة. فقامت

عاصفة من التصفيق، والتفت إلى غريمه، ثابت الجَنان، محكم الحركات، في يمناه سيف قصير حادّ وفي يسراه الحريرة. تواجها. لابدّ أن واحدا منهما خارج من الميدان ميتًا. للثور القوة وللإنسان العقل». لقد حرص الراوي، من خلال هذه الفقرة أن يبرز **التضاد الصارخ** بين حيوان بصدد التحوّل من كائن حيّ إلى جثة هامدة بسبب « الألم والإعياء » والدم الذي يسيل من كل جسده، و« المروض البطل »، الأنيق، الخفيف الذي يهاجمه. والمؤذي لمن يشهد هذه البطولة السريالية أن يأخذ المروّض نفسه مأخذ الجدّ فيؤدّي حركاته البهلوانيّة وكأنّه هرقل ينجز واحدا من أعماله المستحيلة ؛ والمذهل أن يُسمع لهذا التهريج الأخرق « عاصفة من التصفيق ». **دعكم من مهزلة الثيران أيّها الاسبان الأغبياء ! دعكم منها فليس في حلبتكم عظمة التراجيديا الإغريقية، ولا فيها اختراعات الأوبرا الايطالية، ولا حتى دعابات رقصة البطن العربية... تلك هي رسالة البشير خريّف إلى الشعب الاسباني ؛ وهي لعمري رسالة أنيقة رغم ما تُخــلّفه من ألم. وهل ينفع مع الشراسة غير العنف الناعم المؤذي وجدانيًا ؟**

تضادان صارخان آخران حاسمان رسمهما الراوي من خلال المواجهة بين الثور والمروّض : فبقدر ما كانت حركات الثور وراء الحريرة هوجاء ثائرة غاضبة كان المروّض ثابتا، ساكنا لا يزحزحه عن موقفه شيء. وعلى خلاف الثور الذي افــتقر لكلّ نشاط عقلي،

كان عقل المروّض يقظا متحــفــزّا. يقول الراوي : « تغدو حركاته جنونيّة يائسة. كلّه يتحرّك ويلهث وينفخ كلّه يتحرّك ما عدا العقل منه فهو غائب مستريح وأمامه المروّض، ثابت، لا تبدو منه أيّة حركة. ساكن ما عدا العقل منه ».

هذا التضاد المضاعف سيشعر الثور، فجأة، بوضعه الفاضح. لِــمَ تتناقص قوّة الأعداء وضراوتهم بقدر ما نتقدّم في المبارزة ؟ أين ترسانتهم العسكريّة ؟ لِــمَ صار قتالهم هادئا، وبرجل واحد لا يتحرّك ؟ أ لأنّي أهدرت كلّ قوّتي أم لأنّ ثورتي صارت بلا طائل ؟ ما الذي يجعلهم يطلقون صرخات الإعجاب بهذا المصارع اللطيف وهو لم يسدّد لي بعدُ طعنـــة واحـــدة ؟ ثم ما لي لا تهدأ لي حركة وهو ثابت ؟ كلّ هذه الأسئلة الثاوية في استبطان لم ينجزه السّارد ستدفع الثور إلى تغيير استراتيجيّة الصراع. **ثبت جسده وخبت الانفعالات فتيقــّظ العقل منه ؛ وانقلبت الموازين في اللحــظة « الواقعيـــّة » التي كان ينبغي أن يموت فيها الثور.**

هنا انزلق السرد من الواقعيّة إلى العجائبيّة. كيف حصل ذلك ؟ عندما تحوّل مدار الرهان من المصارعة الجسديّة إلى المواجهة العقليّة « ثاب الوحش إلى رشده وذكر أنّه كان له، في ما خلا من أيّامه عقل إذ هو ممسوخ لبعض ما اقترف في حياته الإنسانيّة ». باكتساب العقل تاق الثور إلى أن يكون إنسانا مع ما تحمله كلمة « إنسان» من معان

سامية. أمّا الإنسان، فرغم امتلاكه للعقل بشكل دائم **فإنّه ظلّ يحنّ إلى حيوانيّته، إلى الوحش النائم في لاوعيه فاستقدم ثورا إلى حلبة ومارس عليه أبشع عدوانيّته. وهنا المفارقة الكبرى، الحيوان يتأنسن، والإنسان يستأسد.**

من هنا كان لجوء البشير خريّف إلى العجيب ؛ فما دام العقل (الاسباني) عاجزا عن اكتشاف اللاعقلاني في ممارسته فأجدر أن يدلّه اللاعقلاني على العقلاني. بعبارة أخرى، **وظّف البشير خريّف الخرافي (اللاعقلاني) كي ينتصر العقل دون هزيمة الثور أو المروّض فتحقن دماء الحيوان والإنسان. فكأنّ اللامعقول هو أكثر الأشياء معقوليّة كي تنتصر العقلانيّة. فليس من المعقول أن يمارس شعب بنى حضارته على العقل رياضة متوحّشة خالية من كلّ عقلانيّة... (هذا هو المحمول النقدي للعجيب في الأقصوصة.**

ولقد تجلّى العجيب في الجزء الثاني من المسار في عدّة مستويات : في النظرة الإنسانيّة الذكيّة التي زرعت الرعب في قلب المروّض، وفي استعادة العقل الذي ثبّت الثور مكانه حتى « لم يعد يهتمّ بالحريرة الحمراء » فـ« طاش عقل الرّجل فرقا». وفي الابتسامة الموجّهة إلى غريمه الذي صاح « به عقل، به عقل ». انقلبت الموازين : صار الثور ثابتا، هادئا، متعقّلا، وصار المروّض متحرّكا، هائجا، منفعلا. فبالتكامل بين مختلف أبعاده (الحس : النظرة،

العاطفة : الابتسامة، العقل : التفكير) **انتصر الثور على المروّض إذ جعله يكتسب الوعي بوحشيّته، وبشجاعته الزائفة وببطولته الرياضيّة السّخيفة.** هذا الوعي دفع المروّض إلى الانسحاب من الحلبة، أي من كلّ المهزلة. ولئن رأى بعض المتفرّجين في ذلك جبنا فإنّ المروّض على يقين من أنّه يقوم بأشجع عمل في حياته ؛ **فهل الشجاعة أن تقتل حيوانا يحتضر** ؟ « وألقى بالحريرة في الأرض، وتابع أنه لا يصارع هذا الثور وأنّ اللعبة قد انتهت وانتهت معه حياته الرياضيّة ؛ فهرع إليه شيخ المدينة ولجنة الاحتفال يسألونه ما له وهل تطرّقه الجُبن. فأجاب : أي نعم ».

جاء المروّض ليروّض الثور فروّضه الثور ؛ جاء ليقتل الثور فأحيى فيه الثور العقل الذي أخرجه من دائرة الحيوانيّة المتوحشة وأدخله في دائرة الإنسانيّة النبيلة. ولا شكّ أنّ المروّض فقد ثروته ومجده ولكنّه عُوّض عنهما بالوعي بأنّه إنسان حرّ له إرادة وعقل ومشاعر. وظفر الثور بنقلة من الحيوانيّة إلى البشريّة بعد أن نجح في الاحتفاظ بحياته. والفضل في ذلك يعود إلى تلك الانزلاقة من الواقعيّة إلى العجائبيّة، التي أكسبته في المسار القصصي القدرة على التفكير وفي وضع النهاية القدرة على الكلام.

3- وضـع النهـاية :

يقتصر وضع النهاية على هذه الجملة : « واختفيا في ثنيّات الجبل يتحدّثان » بيد أنّها جملة غنيّة بالايحاءات ؛ فالاختفاء في الجبل يعكس القطيعة بين رافضي رياضة مصارعة الثيران ومؤيّديها. فقد انهزم في القصة هؤلاء من خلال التحوّل الذي طرأ على المروّض المشهور والمجيد. **فهو دخل الحلبة مزهوّا بمهارته ورشاقته، مغرورا بشهرته ومجهده، وخرج منها متواضعا، رحيما، صادقا، مؤمنا بالحياة. لكنّ صورته وهو يغادر الحلبة منهزما طعنة نجلاء للثـقافة الاسبانية التي تفخر برياضتها.**

ومن جهة أخرى، تقتضي إحدى قواعد اللعبة ما يلي « لابدّ أنّ واحدا منهما خارج من الميدان مَيّتًـا » غير أنّهما أنقذا حياتيهما. فدلّ ذلك على ثورتهما الثـقافيّة على **رياضة دمويّة تنحطّ بالإنسان ولا تحفظ حرمة الحيوان.** ودلّ ذلك أيضا على أنّ الإنسان كائن العقل والقيم والإرادة والحرية. **فهل من المعقول أن يعطي للحيوانيّة النائمة فيه الأولويّة على بشريّته** ؟ أليس أمل الإنسان أن يبلغ الكمال بفضل العقل، تلك الملكة التي لا يملكها غيره من الكائنات ؟ أليس العقل طريقنا إلى الخير ؟ هو ذا المحمول الفلسفي الذي نجح خريّف في تبليغه إلينا من خلال أقصوصة قامت أدبيّتها على مزاوجة أنيقـة بين **واقعيّة نقديّة أصيلة وعجائبيّة بليغة الإيحاء والتأثير.**

الفصل السابع

شهوة الصبيّة بألف مشريّة

للطّاهر قيقة

عندما يحذق الكاتب عديد الألسن يكون مناسبة للقاء سعيد بين ثـقافات مختلفة. ولعلّ الطّاهر قيقة (1922-1993)، الأديب التونسي الفذ، واحد من الكتّـاب العرب القلائل الذين أتقنوا ألسن كثيرة بعضها ميّت كالإغريقيّة واللاتينيّة وبعضها حيّ كالعربيّة والفرنسية. ولقد عمّقت سفراته الكثيرة، وخاصة إلى الصين وفرنسا، البعد الإنساني في ذاته وأدبه. وإنّ أقاصيص مجموعته "الصخرة العالية" لتشترك في هذا البعد الإنساني الذي **يجعل الكتابة يدا ممدودة نحو الآخرين، أولئك المعذبين أو البائسين أو الغرباء أو المنبوذين...** وفي المقدمة القصيرة التي وضعها الكاتب لمؤلّفه صرّح : إنّ « ما يجمع بين هذه القصص [...] هو العطف الذي يحسّ به الكاتب نحو الفئات الفقيرة في المجتمع »[1]. لذا ضمّنها الكاتب « دعوة إلى نصيب أوفر من العدل والأخوّة الحقيقيّة بين الناس »[2].

والأخوّة في أسمى تجلّياتها هي الموضوع المحرّك للأحداث في أقصوصة "شهوة الصبيّة بألف مشريّة" المنشورة ضمن المجموعة المذكورة. والأقصوصة بسيطة في موضوعها : عزّونة امرأة صالحة وزاهدة في الدنيا فانقطعت للعبادة في بيت صغير وأعطت منزلها الكبير لأخيها الفقير أب العيال. وكانت كلّما زارته حرص على إكرامها. وفي زيارتها الأخيرة اشترى سمكا للعشاء. وبينـما كانـت

---

[1] الطاهر قيقة، الصخرة العالية، سراس للنشر، ديسمبر 2003، ص 6.
[2] نفس المصدر، ص 6.

زوجته تقليه ورائحته تنتشر في أرجاء الحي إذا بصبيّة تشتهي منه سمكة فتدقّ باب المنزل الذي تعبق منه الرائحـــة وتتعلّل بطلب بعض الجمرات عسى السيّدة تهبها سمكة. ولكنّ السيّدة لم تتنبه إلى شهوتها وتكتفي بتلبية مطلب الجمرات. وتصرّ الصبيّة على العودة لطلب جمرات آخرى بحجّة أنّ الجمرات الأولى سقطت منها. ومرّة أخرى تفشل المحاولة. فتتدخّل السيّدة عزونة التي كانت ترقب المشهد وتطلب من زوجة أخيها قصعة السمك وتهبها كلّها للصبيّة مقابل المنزل. وبالفعل عند عودة الأخ تسوقه عزونة إلى الشهود وتهبه البيت برسم شرعيّ. ثم يشتري الأخ لحما للعشاء وتقضي الأسرة سهرة رائقة. ولكن في الصباح، يبقى باب حجرة المرأة الصالحة مغلقا فتدهش الزوجة. ورغم ما أحدثته من ضجيج متعمّد لا حياة لمن تنادي إلى أن عاد الأخ ظهرا ففتحه و«وجدها مضطجعة على جنبها الأيمن، مستقبلة القبلة، وجهها نيّر وعلى شفتيها بسمة رضا. السيّدة عزونة رحمها الله».

والأقصوصة في بنائها الفني بسيطة من حيث موضوعها وأحداثها وشخصيّاتها وأطرها... بناء بغير مفاجآت : ثلاث وحدات تستوعب المادة المحكيّة : بداية فعقدة ثم انفراج، سرد خطّي بغير نتوءات كسطح البحر الساجي، شخصيّات وديعة كلّها، طيّبة كلّها، والزمـــان يوم ككلّ الأيّام. حتى موت عزّونة بقي بغير أثر نفسي أو

صدى قصصي.... اختيار جمالي مقصـــود أم «شهوة الصبيّة...» أقصوصة لم تلمس عَصَبَ الإبداع ؟ أيّـــا كان الأمر فإنّنا نميل إلى تدبّرها وفق الهيئة التي بنيت عليها قبل أن نبلغ مرحلة التعرّف على واقعيتها وعلى ملامح أدبيّتها.

لأقصوصة «شهوة الصبيّة...» مفصلان : مفصل ما بين وضع البداية ومسار التحوّل، ومفصل ما بين المسار ووضع النهاية. في المفصل الأوّل اندرج الحدث القادح الذي يتطابق مع نشأة رغبة الصبيّة في السمكة، وفي المفصل الثاني نامت كل الشخصيّات راضية على مآل الأحداث. واضح أنّ قيقة قد اختار بنية التقاطب الثلاثي التقليديّة التي تضطلع فيها كلّ مرحلة بوظائف معلومة. ويحسن أن نضع الحدود بينها قبل أن نتدبّرها منفصلة.

يمتدّ وضع البداية إلى الجملة التي تقدّم سبب نشأة الحدث القـــادح : «وسرعان ما انتشرت الرائحة في الحي الفقير الذي كانوا يقطنون فيه». أما الحدث القادح نفسه فينفتح به المسار القصصي : «ومرّت صبيّة في الزقاق فغمرتها رائحة السمك فاشتهته» وينتهي هذا القسم عند قول الراوي : « وسهرت [عزونة] معهم ردحا من اللّيل » . أما وضع النهاية فيستغرق ما بقي من فقرات الأقصوصة ويقع بين الجملتين «وفي الصباح بقي باب غرفة السيّدة عزونة مغلقا » و «السيّدة عزونة رحمها اللـــه » .

وما يحسب للكاتب في هذا البناء هو تلقائية العبور من مرحلة إلى أخرى ممّا أضفى على الأقصوصة تماسكا عضويّا متينا، والتركيز في كلّ أجزاء الأقصوصة على الحدث المحوري الذي تنشقّ عنه الأحداث الأخرى، وكثافة الجملة القصصيّة التي تخفـّفت من كلّ ما يعيق أداءها لوظائفها الفنيّة... تلك مظاهر بارزة من أدبيّة الأقصوصة.

1- وضع البداية : كرم الفقراء

يؤدي السرد في الأقصوصة صوت يستأثر بالكلمة من وضع البداية إلى وضع النهاية : صوت لا يشارك صاحبه في أحداث الحكاية ولا تربطه بشخصيّاتها صلة اجتماعيّة وإن كان يعرف عنها كلّ شيء، صوت يسرد بضمير الغائب حكاية وقعت قبل الشروع في سردها ممّا يعني أنّ قيقة اختار لسارده موقعا زمنيّا بعديّا. **ويبدو هذا الراوي حليما متسامحا عطوفا إلى حدّ أنّه لم يثر عيبا واحدا من عيوب أيّ من شخصيّاته. فكأنّه، وهو قناع خالقه الكاتب، قدّيس يتحدّث عن ملائكة. فما أثر مميّزاته في حكمنا على واقعيّة الطاهر قيقة ؟**

ونلاحظ بالانطلاق من مبدإ التواتر في الفعل السردي أنّ وضع البداية ينشطر شطرين. أحدهما **سرد إعادي (Itératif)** يعرض ما درجت الشخصيّات على القيام به حسب العادة وهو جزء يمتدّ إلى قول الراوي عن عزونة « السيّدة النقية [...] له ولعيـــاله » وفي الشطـــر

الثاني الذي ينطلق بمؤشر زمني "في يوم من الأيام" يعتمد الرّاوي على **السّردي الأحادي** (singulatif) الذي يفصّل مرّة واحدة حدثا بعينه هو الزيارة التي سيكون منها ما نعرف من أحداث الحكاية كلّها : «وأقبلت السيّدة عزّونة في يوم من الأيام لزيارة أخيها وقضاء يوم وليلة عنده».

في الشطر الأوّل من وضع البداية يقدّم الكاتب مجموعة من الشخصيّات تشترك في الانتماء العائلي وفي الثاني يقدّم الإطار المكاني الذي يحدّد انتماءها إلى الطبقة الاجتماعيّة الفقيرة. فهم يسكنون في منزل السيّدة عزّونة الواقع في « الحيّ الفقير ».

عزّونة أبرز الشخصيات ؛ امرأة « صالحة ورعة » جعلها زهدها في الدنيا كريمة. تربطها بأخيها وعائلته علاقة محبّة وتقدير ووئام. فوهبتها منزلا فسيحا خلّصها من « السكنى من الجيران». يخرج من ذلك أنّ حالها المادي أيسر من حال أخيها البائس. ورغم ذلك كان مطلبها عافية الجسد وطمأنينة النفس. لذا « تقضي وقتها منقطعة للصلاة والعبادة والخشوع على عادتها في جوّ من السكينة والاطمئنان ». ولا شكّ أنّ لهذا الجانب الديني دورا في نموّ الأحداث، **إذ يؤهلها للتنازل عمّا هو مادّي مقابل الحصول على النشوة الروحية**. وبالفعل استفاد الأخ من ورع الأخت وتقشّفها. فوضع

البداية يخبرنا أنّه حظي بملكيّة منزل أخته ملكيّة استعماليّة في انتظار أن تصبح الملكيّة قانونيّة في آخر المسار القصصي.

وفي الجزء الثاني من وضع البداية حرص الراوي على الاقتراب أكثر من شخصيّاته. فأبرز حصافة عزونة التي تطيل غيابها وتقصّر زيارتها حتى لا تثــقل على أخيها البائس، ونوّه بسخاء الأخ الذي « اقترض نصيبا من المال واشترى سمكا [...] حتى تكون ضيافة أخته في مستوى ما يكنّه لها من تقدير بالغ ومحبّة عميقة » وأكّد على تفاني الزوجة التي لم تدّخر جهدا في إعداد الطعام والقيام بواجب الضيافة ؛ **العطف والإشفاق من عزّونة، والكرم والشكر من أخيها، والتفاني والمحبة من الزوجة. أليست هذه القيم من عوامل نموّ الحكاية فضلا عن أنّها القيم التي يدعونا الحكاية إلى تأسيس علاقاتنا عليها ؟ ألا تكشف هذه القيم عن الجانب الحالم (والإنساني) في رؤيته إلى العالم ؟**

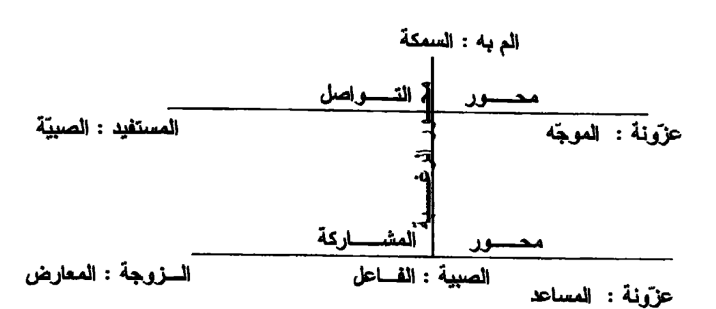
غير أنّ الشطر الثاني من وضع البداية اختصّ بعرض الحدث الذي سيولّد كلّ المسار القصصي : زيارة الأخت لأخيها، سعيه لإكرامها، إعداد الزوجة للسمك فانتشار رائحته. « وأقبلت السيّدة عزّونة في يوم من الأيام [...] وخرج أخوها إلى السوق [...] وقشّرت ربّة البيت السمك [...] وطفقت تقلي السمك [...] [فـ] انتشرت الرائحة [...] فاشتهته [الصبيّة]».

أوّل ما يشدّ الانتباه في علاقة هذه الأحداث أنّها، فضلا عن تتابعها بشكل زمني، تترابط مع بعضها البعض بشكل توالدي (منطقي) ممّا يجذر الأقصوصة في الأدب الواقعي. فهي أحداث وقعت، أو قابلة للوقوع، أو سيقع ما يشبهها. ولكن أليس ما وقع في الأقصوصة جميل ورفيع وخالص في إنسانيّته إلى حدّ التساؤل عن طبيعة هذه الواقعيّة ؟ هل هي واقعيّة موضوعيّة مادية كواقعيّة بلزاك ومحفوظ وادريس أم أنّها واقعيّة رومنطيقيّة حالمة كواقعيّة فلوبير ونعيمة ؟

2- المسار القصصي أو التخلي عن القليل لإحراز الكثير :

إنّ الرغبة في سمكة هي أساس العقدة إذ عنها ينبثــق مشروع سردي قوامه إشباع الرغبة. وبالفعل انطلقت الصبيّة، وهي الفاعلة، لإشباع الرغبة وحاولت ذلك مرّتين، ولكنّها فشلت. ويعزى ذلك إلى الممانعة اللاواعية التي أبدتها الزوجة. إذا **هناك صراع خفيّ بين إرادة واعية بشهوتها أو بمطلبها، وإرادة لا واعية بذلك المطلب نتيجة وعيها بهدف آخر هو إكرام عزّونة.** معنى هذا أنّ الصبيّة هي الفاعل والزوجة هي المعارض للفعل والسمك هو المفعول به أي موضوع الصراع. فكيف ستنفرج العقدة لا سيما أنّ ربّة البيت هي سيّدة الموقف ولا حيلة للصبيّة إزاءها ؟ هنا يتدخّل مساعد له عليها نفوذ أدبي. إنّه عزّونة التي تستغلّ سلطتها المعنويّة وإغراءاتها الماديّة فتحقــق شهوة

البنت بشكل لم تحلم به ولم يخطر لها على بال إذ حصلت على قصعة السمك كلّها. ها هي صورة العقدة



إنّها عقدة بسيطة لأنّ التعارض خفيّ : الصبيّة تخجل من إعلان شهوتها والزوجة لا تمانع لبخل معروف عنها بل لهاجس غلب على إرادتها وهو كما أسلفنا إكرام الضيفة عزّونة.

ورسمة العقدة مهمّة لأنّنا في ضوئها نرصد مفاصل المسار القصصي. في محور الرغبة العمودي نرى الفاعل والمفعول به وسيمتدّ هذا الجزء من مطلع المسار إلى الجملة التالية : « وخرجت الصبيّة حاملة القصعة على رأسها وهي تهتزّ فرحا ». في أثناء هذا الجزء أبدت الصبيّة عزيمة قويّة للحصول على مرادها فاستعملت الخدعة البريئة مرّتين، ولاحقت ربّة البيت إلى مكان القلي، وأظهرت

بالعين شوقها إلى السمك اللذيذ : « دخلت الصبيّة صحن البيت وشاهدت آخر السمكات تُقلى [...] وشاهدت أيضا بجانب الكانون قصعة معبّأة سمكا مقليّا، شاهدت كلّ ذلك ونفسها مشتاقة إلى سمكة واحدة سخنة تطفئ بها قرمها ».

أمّا ممانعة الزوجة فتقع على محور المشاركة وإن عُرضت قصصيّا في غضون محور الرغبة. ولو كانت واعية بمعارضتها لرغبة الصبيّة لاعتبرناها بطلة مضادّة. والدليل على لاوعيها لموقعها في العقدة هو قول الراوي : « لكن ربّة البيت لم تلاحظ بريق عيني الصبيّة لأنّها كانت منكبّة على جمر الكانون تنتقي منه جمرات ». **إذا لم يكن هناك صراع بين فاعلين بقدر ما كان هناك صراع بين حالتين : الحياء والغفلة.**

ولحلّ الأزمة كان لابدّ من دخول عون **مساعد رافقه الانتقال إلى محور التواصل.** ويمتدّ هذا الجزء بين الجملتين : « وكانت السيّدة عزّونة تراقب » و«خرجت الصبيّة حاملة القصعة.... فرحا ». هنا يكتمل إنشاء العقدة : تتحرّك الصبيّة على محور الرغبة، والزوجة على محور المشاركة وعزّونة بينهما تارة على محور التواصل من خلال الحوار الذي أجرته مع ربّة البيت، وتارة على محور المشاركة عندما «أخذت القصعة من يد زوجة أخيها وسلّمتها إلى الصبيّة». في الحالة الأولى تضطلع بدور الموجّه، والصبيّة بدور

المستفيد، وفي الحالة الثانية تؤدّي دور المساعد الذي أتاح للصبيّة، قطف ثمار دور الفاعليّة. وفي حين يقع الاتّــصال بين الشابة والسمك فتشبع الرغبة الأصليّة الناشئة في مطلع المسار القصصي تنفصل الزوجة عنه في طاعة واستغراب كاتمة رغبتها فيه. فبعد أن قالت « سيّدتي كيف أبيعك هذا الطّعام وقد أعدّ لك ؟ ونحن والأبناء سنأكله معك احتفاء بك» استجابت لطلب عزّونة وقالت : « أحبّ اللــــه ما أحببت، خذي القصعة ».

مواجهة ودّية بين مساعد ومعارض تنتهي بحدث فاجأ المعارض والفاعل على حدّ السواء ؛ لكنّ المفاجأة الكبرى أن يكون التفويت في السمك ألذ من أكله. فما أحلى أن يحصل الإنسان على شيء ثمين بشكل مفاجئ، بل حتى قبل أن تنشأ لديه الرغبة فيه. شعور غمر قلب الزوجة وزوجها. فكان الجزء الأخير من المسار القصصي عامرا بالأفراح. فبعد أن نال الأخ هبة أخته برسم شرعي، « خرج إلى السوق واشترى لحما، وأعدّت ربّة البيت طعاما دسما أدخل الفرح والحبور على تلك الأسرة الفقيرة، وتعشّت السيّدة عزّونة مع أخيها وعياله وهي مسرورة ».

انتهى المسار القصصي بكلّ الأفراح لكلّ الشخصيّات. ولكــــن بفضل من ؟ لا يعــود الفضل للزوجة والزوج لأنّهما منفعلان بالأحداث وإن كانت الفائدة الكبرى قد حصلت لهما، وإنّما يعــود إلى

الصبيّة وعزّونة وإن بتفاوت. ولئن تساوي دورهما من جهة العلاقة بالعقدة إذ كانت الشابّة مصدر التأزيم والأخت وسيلة الانفراج، ولئن تساويا على محور التواصل فكانت إحداهما موجّها والأخرى مستفيدا فإننا ننبّــه إلى أنّ فاعليّة الصبيّة منقوصة وما كان لها لتحصل على رغبتها لولا المساعدة التي قدمتها لها عزّونة. إضافة إلى ذلك نشير إلى أنّ عزّونة تشعّ على كلّ المحاور الدراميّة في الأقصوصة بينما انحصر إشعاع الفتاة على محور الرغبة. أمّا دور المستفيد فتحقّــق لها بفاعليّة عزّونة.وحسبك أن تنظر إلى مراحل الأقصوصة لترى أنّ الأخت تهيمن على وضع البداية، وتحسم الأمر في مسار التحوّل وتملأ أرجاء وضع النهاية. من ثمة نعتبرها بطلة الأقصوصة، ومهندسة كلّ التحوّلات التي وقعت.

وقد تحوّل أفراد الأسرة جميعا من ملكيّة استعماليّة للمنزل إلى ملكيّة شرعيّة له، ومن علاقة محبّة وتقدير لعزّونة إلى علاقة إجلال وتقديس... كانت مجرّد أخت أو عمّة... فصارت قدّيسة. وتحوّلت الصبيّة من مرحلة الرغبة إلى مرحلة إشباع سخي للرغبة، وتحوّلت الزوجة من الغفلة إزاء مشاعر الآخرين وأحوالهم إلى الوعي بها وهو تحوّل سنجد دليلا عليه في وضع النهاية. باختصار أحرز الجميع بفضل عزّونة جزاء ما : للصبيّة والأسرة جزاء مادي، وللزوجة جزاء

ذهني، ولعزّونة جزاء روحي سنعرف ملامحه عند تحليل وضع النهاية.

3- وضع النهاية أو الموت الرحيم :

عندما انتهت حكاية الآخرين بدأت حكاية عزّونة. فوضع النهايـــة في هذه الأقصوصة ليس توازنا جديدا أو نتيجة منطقيّة للعقدة بل هو تحوّل طمعت فيه عزّونة أو حباها به الراوي.

وأوّل ما نلاحظه من الناحية القصصيّة أنّ أحداثه قد أُدرجت في السّرد بواسطة مؤشرات زمنيّة ترقم مرور الزمن من ناحية وتثير من جهة ثانية مخاوف وهواجس. فهي تلحّ عن معنى التغيّر وعلى أنّ شيئا غير عادي بصدد الوقوع. فكيف يأتي « الصباح » ثم « الضحى » ثم « الظهر »، ولا تستيقظ عزونة لأداء ما درجت عليه من التعبّد ؟ حتى حالة الزوجة شهدت تطوّرا غير عادي : فمن الظنّ الذي خطر لها في الصباح انتقلت في الضحى إلى « الهواجس » التي « تخامر » الذهن وفي الظهر طغى عليها اليقين من خطر ما.

يسرد وضع النهاية حدث موت عزّونة، حدثا يجسّم التحوّل الأخير في الأقصوصة. فقد انتقلت **من النسبي إلى المطلق**، من جوار الإنسان إلى جوار اللـــه، من الدنيا الزائلة إلى الجنّة الخالدة. ماتت بعد أن غمرت الجميع بالسعادة، بعد أن تجرّدت من متاع الدنيا، ماتت في دفئ عائلي بعد سهرة ممتعة.

ومن أطرف ما يلاحظ في وضع النهاية أنّه لم يتضمّن كلمة حزن واحدة رغم فاجعة الموت فكأنّ أهلها سعدوا لسعادتها بالموت. **وهكذا انطلقت الأقصوصة بالوئام في الفقر وانتهت بالرضا والطمأنينة في الموت.** كيف تحقّـق ذلك ؟

لعلّ هيئة عزّونة وهي ميّتة تفسّر ذلك. فأخوها « وجدها مضطجعة على جنبها الأيمن، مستقبلة القبلة، وجهها نيّر وعلى شفتيها بسمة رضًا». نلاحظ أوّلا أنّ عزّونة قد استعدّت لاستقبال الموت فاختارت هيئة اضطجاعها ووجهته، وثانيا أنّها لم تكن خائفة بل على العكس بدت سعيدة بالارتحال إلى ملكوت اللــــه. وما البسمة على شفتيها إلاّ تعبير عن شكرها للــــه الذي خصّها بميتة خالية من العناء الجسماني والرهبة الروحيّة ؟ وفي الحقّ يمكن التنويه، هنا، بإتقان قيقة لبناء شخصيّته فنحن نعرف، من السطر الأوّل في الأقصوصة أنّها لا تسكن في المنزل الذي ستموت فيه، بل لا تسكن في الدنيا، **وإنّما تسكن ذاتها حيث خبّأت حبيبها الخالد، اللــــه.**

هل هذه النهاية واقعيّة ؟ وما طبيعة الواقعيّة في كامل الأقصوصة ؟ **نهاية الأقصوصة واقعيّة من جهة أنّها ممكنة.** فالموت أثناء النوم يسمّى طبيّا بالموت المفاجئ. وهو في الأقصوصة غير منتظر ولكنّه، عند عزّونة، **مأمول. وقد مُنح لها فيما يشبه الشكر وردّ الجميل** بعد أن أسعدت الجميع ؛ أُعطيت الموت فيما يشبه المكافأة

التي ستعوّضها عن الدنيا بخير منها تجسيما لمبدإ « هَبْ قليلا يُعْطِك اللــه كثيرا ». **لذا نعتبر أنّ النهاية أجليّة لا استدراكية. فعزّونة ماتت لأنّها أحسنت عملا لا رغم أنّها أحسنت عملا.**

أمّا عن الأقصوصة فنشير بدء إلى أنّها تنتمي إلى ما يمكن أن نسمّيه **بالواقعيّة الشعبيّة التعليميّة** : شعبيّة على اعتبار بساطة الشخصيّات وانتمائها إلى حيّ آهل بالفقراء الطيّبين الكادحين، وعلى اعتبار أنّها تمثيل أو تشخيص لمثل شعبي اصطنعه الكاتب عنوانا : « شهوة الصبيّة بألف مشريّة». فرغبات الشابة البكر تكتسي أهمّية بالغة في وعي البسطاء من الناس. ولذا ينبغي تلبيتها مهما غلا ثمنها، حتى إذا بلغت الألف، والمقصــود « ألف مليــم »، قيمة مالية غير ذات بال اليوم ولكنّها في عهد ظهور المثل وفي العهد الذي تعود إليه الأحداث، أي طفولة الكاتب، أيام سرد عليه أبوه الحكاية كما ورد في المقدمة، كثير من المال...

وتنتمي الأقصوصة إلى **الواقعيّة التعليميّة** من جهة حرص الكاتب على دعوة القرّاء إلى تخفيف آلام المسحوقين في المجتمع. وإنّ تعاطفه مع البؤساء من أبناء الشعب قد دفعه إلى إعطاء مفتاح من مفاتيح أقاصيص مجموعة "الصخرة العالية" منذ المقدمة حيث قال :

« تـــتضمّن [القصص المنقولةعن أبيه] عبرة أو عظة أو تجسيما لإحدى القيم التي ينبغي للإنسان أن يصبو إليها ويتحلّى بها» [1].

طموح الكاتب عظيم في إنسانيّته لأنّ مطلبه مزيد من الأخوة والوئام والعدالة في عالم تتعاظم فيه الأنانيّة والبغضاء والتفاوت... قلنا طموح عظيم يفتح على رهان حارق غير أنّ المعالجة هادئة. فقد خلت الأقصوصة من بؤر التوتـــّر والمشاعر المتوهّجة. ليس بين الشخصيّات مشاكل وتناقضات جديرة بتفجير صراعات حاسمة في كيان الشخصيّة. حتّى الموقف الذي أمّلنا أن يتضمّن مواجهة حقيقيّة بين عزّونة والزوجة انتهى هادئا شاحبا.

ليس في الأقصوصة شرير واحد، بل ليس فيها مجرّد نزوع نحو الشرّ. كلّ الشخصيّات طيّبة وخيّرة وعزّونة أُعطيت كلّ الوسائل كي تحلّ كل المشاكل في كلّ المواقف... حتى الموت لا يمثـــّل لها مشكلة فعقدت له مع الحياة معاهدة أخوة واستقبلته بوجه نيّر وبسمة رضًا.

أمّا الصبيّة فأوهمتنا عند أوّل ظهور لها على ركح الأحداث بأنّها قنوعة فتاقت نفسها إلى « سمكة واحدة »، وبأنّها صاحبة كبرياء وعزّة فلم تجرؤ على طلب السمكة المرجوّة ؛ ولكنّ الغريب أنّها في النهاية بدتّ جشعة فلم ترفض ولو بلفظة واحدة قبول القصعة كاملـــة بل إنّها

---

[1] نفس المصدر، ص 5.

خرجـت بها وهي « تهتزّ فرحا ». فهل من المعقول ألاّ تتفطّن هذه الصبيّة الفقيرة إلى أنّها تحرم عائلة فقيرة من غدائها ؟

خلاصة القول إنّ « شهوة الصّبية... » أقصوصة تقرأ بمحبّة وترحاب وإمتاع. وإنّ ما فيها من براعة يفوق كثيرا ما فيها من النقائص. ونحن نعتقد أنّ إغراءها بقيم إنسانيّة رفيعة ونبيلة كالأخوة والإيثار والمحبّة والكرم من جهة وانبثاقها من عمق الوعي الشعبي البسيط والطيّب من جهة ثانية جدير بأن يغفر لكاتبها عثراته الصغيرة.

الفصل الثامن

نبّوت الخفير

لمحمود تيمور

بفضله خطت الأقصوصة العربيّة خطوات كبرى نحو النضج الأدبي والتأصيل الجمالي إذ ألّف في هذا النوع القصصي حوالي أربعمائة قطعة. لقّبه البعض بـ«موباسان العرب» نسبة إلى رائد الأقصوصة الفرنسيّة، وأطلق عليه البعض الآخر اسم «**أب الأقصوصة العربيّة**»، وعندما انتخب عضوا في «مجمع اللغة العربيّة» سنة 1949، استقبله طه حسين في حفل التكريم الذي أقامه له المجمع سنة 1950 بكلام يثني على ريادته الأدبيّة وعلى ضرورة أن يتجاوزه الكتّاب الشبّان إن كانوا يطمحون إلى التقدّم بفنّ الأقصوصة.

ذاك هو الأديب المصري محمود تيمور (1894 – 1973) الذي كتب المسرحيّة والرواية والمقال، والذي تفوّق على أبناء جيله في إنشاء القصّة القصيرة التي **شهد بداياتها** في أوّل القرن العشرين **وساهم في الارتقاء بها إلى مرحلة النضج** في الخمسينات وما بعدها.

ولقد ساعدته عوامل كثيرة على النبوغ والإبداع إذ نشأ في عائلة أرستقراطيّة مثقّفة ؛ كان والده شغوفا بالأدب، وكانت عمّته عائشة شاعرة، وكان لأخيه الأكبر محمد تأثير واضح في صقل موهبته الفنّية إذ وجّهه لقراءة مؤلفات أدباء المهجر وكتاب «ألف ليلة وليلة»، و«حديث عيسى بن هشام» للمويلحي، وقصة «زينب» لـ م-ح هيكل... ثم دلّه شقيقه على الآداب الغربيّة فاكتشف «موباسان» الفرنسي و«تشيكوف» الروسي اللذين يعتبران من أكبر كتّاب

الأقصوصة في الأدب الإنساني. يقول عنهما: «فأمّا موباسان فقد راقتني منه قدرة على تصوير قطاعات كثيرة من الحياة مختلفة الألوان، فيها بساطة وفيها صدق. وفيها امتلاك لناصية الصياغة القصصيّة، وفيها مهارة جمع الأطراف التي يبني عليها العمل القصصي من أحداث وشخصيّات. وأمّا تشيكوف فقد راعني منه أنّه يصوّر مآسي الحياة في ألواح فنّية ناطقة لعلّها لا تستكمل صياغتها القصصيّة بالمعنى الشائع للقصّة المحبوكة الأطراف، ولكنّها بضعة من الحياة فيها حرارة وفيها خفوق. ومع ما يبدو من بساطة الظاهر في هذه الألواح فإنّها تنطوي على معان عميقة وتحليل للنفس البشريّة عجيب»[1].

وباكتشاف هذين الأديبين أشاح محمود تيمور بوجهه عن نثر العاطفيّين كالمنفلوطي وعن صيغ التعبير القديمة وركّز اهتمامه على الواقع المصري باحثا عن خصوصيّات الإنسان المصري بعد الحرب العالميّة الأولى التي فجّرت أحداث 1919 في بلده. ولقد كان كاتبنا وأخوه محمد قبل موته سنة 1921 منتمين أدبيّا إلى ما يسمّى بالمدرسة الحديثة التي وضع زعيمها أحمد خيري سعيد شعارها «فلتحيا الأصالة، فليحيا الإبداع، فليحيا التجديد والإصلاح»[2]. وكانت

---

[1] محمود تيمور، اتجاهات الأدب العربي، مقال «كيف أصبحت قصصيّا ؟»، المطبعة النموذجيّة، القاهرة، 1970، ص 198.

[2] ب. م كريرشويك ، الإبداع القصصي عند يوسف ادريس، ترجمة وتقديم رفعت سلام، دار سعاد الصباح، الكويت 1993، ص 20.

الفكرة التي يلتفّ حولها أدباء المدرسة الحديثة هي «أنّ حركة الاستقلال السياسي، والتي كانت آنذاك تكتسب زخمها تحت زعامـة سعد زغلول الوطنيّة، يجب أن يكون لها نظيرها على الساحة الثـقافيّة، وهو ما تمّ التعبير عنه في شعار «الاستقلال الفكري»[1] ».

وبتأثير من الأديبين الأوروبّيين المذكورين اللذين تميّزت كتابتهما بمعالجة المضامين الواقعيّة والمشاعر الإنسانيّة الصادقة، والتحليل النفسي، والالتزام بمعاناة الكادحين والبؤساء، والظلم الاجتماعي والصراع الطبقي... آمن محمود تيمور برسالة الأديب الثـقافيّة ودوره في تغيير المجتمع وإرساء العدالة بين الناس ونشر القيم الإنسانيّة النبيلة. ورغم انتمائه إلى الأرستقراطيّة، ظلّ كاتبنا مؤمنا بهذه المبادئ منذ بداية مسيرته الأدبيّة في العشرينات حتى نهايتها في السبعينات. غير أنّ الثبات على المبدإ الفكري لا يعني الجمود الفنّي، بل بالعكس فقد حرص تيمور على تطوير أساليبه وأدواته الفنّية حتى آخر أيّام حياته. فهو يؤكّد في المقال المذكور سابقا أنّه لا ينقطع عن تجويد فنّه ودرس أصوله والتعمّق في مبادئه...

لقد وجد تيمور ضالّته في الأقصوصة فعشقها واتّخذها صيغة تعبير عكف على تطويرها دون كلل حتـى أنّه كـان ينشر مجموعاته

---

[1] نفس المرجع، ص 20.

بانتظام وبمعدّل مجموعة كلّ سنتين فتفجّرت موهبته واكتملت آلته في الخمسينات، أي في العقد الذي سيشهد ظهور خليفته يوسف ادريس...

ومن أقاصيص الخمسينات المشهورة نذكر «نبّـوت الخفير» التي أعطت عنوانها لكامل المجموعة[1] المنشورة سنة 1958. فوفق أي مبدإ بناها تيمور ؟ ومن تكون الشخصيّات القصصيّة الحاضرة على ركح الأحداث ؟ وكيف تطوّر الصراع بينها ؟ وما هي دلالات الإطارين المكاني والزماني ؟ وما هي وسائل الكاتب الفنّية في تبليغ مقاصده ؟ وما ملامح واقعيّته ؟

1- بناء «نبّـوت الخفير» :

تعرض «نبّـوت الخفير» حكاية صبيّ بائس ينتمي إلى فئة الباعة المتجوّلين وهو مثلهم جميعا مهدّد بأعوان الشرطة الذين يلاحقونهم بحجّة البيع بدون ترخيص. وحدث أن وقع الصبيّ في قبضة «الشاويش جاد اللــه». ومن حسن حظه أن ساعدته على الخلاص جموع الناس المتجمهرين حولهما والتهامه قطع الحلوى جميعا قبل القبض عليه ؛ لكنّه لم ينج من هراوة «معلّمه» الشرس، القاسي، صانع نبابيت الخفراء الذي أوسعه ضربا كما جرت العادة. وفي الحق، «لم يعبأ الصبيّ بما حدث» هذه المرّة لأنّ مغامرته الشقيّة

[1] محمود تيمور، نبوت الخفير، مكتبة الآداب، القاهرة، 1958.

مع الشاويش ومغامرته القاسية مع معلمه مكّنتاه من تذوّق الحلوى التي يبيعها، ومن اكتساب الجرأة على أكلها كلّما حنّ إلى لذتها.

وقد ذهب بعض الباحثين إلى « أنّ أقصوصة «نبّوت الخفير» تبدو كالأقصوصتين المتداخلتين، واحدة تدور حول ملاحقة الخفراء للباعة الجوالين الذين لا رخصة لهم في البيع والغلام الأحدب واحد من هؤلاء الباعة وثانية تدور حول الغلام الأحدب وعلاقته بـ«معلّمه» الشيخ صانع الحلوى أي حول رغبة الأوّل في الحلوى ومنع الثاني تحقيق هذه الرغبة. وقد توخّى الكاتب طريقة التداول Alternance في قصّ الأقصوصتين.

فقصّ نبذة من الأقصوصة الأولى (مطاردة الشرطة الباعة الجوّالين وفشلهم في القبض على أحدهم إذ كانوا مسلّحين بحاسة سادسة هي كالرادار يستشعرون به قدوم الخفراء) ثم قصّ نبذة من الأقصوصة الثانية(وصف المعلم ومعاقبة الغلام لتجرّئه على الأكل من الحلوى التي يبيعها). ثم قصّ السارد في مرّة ثالثة شيئا من القصّة الأولى تحدّث فيها عن قبض الشاويش «جاد اللــه» على واحد من الباعة الجوّالين هو الغلام الأحدب وأفرج عنه لغياب الدليل على البيع غير المرخّص فيه وقد غاب الدليل لأنّ الغلام كان التهم الحلوى بأجمعها. ثم في مرّة رابعة قصّ السارد بقية القصة الثانية وفيها أورد

صورة العلاقة الجديدة التي قامت بين الغلام ومعلّمه، علاقة رضي فيها الأول بالعقاب في كلّ مرّة يحقق رغبته من أكل الحلوى» [1].

إنّ مجرّد استعراض وقائع الأقصوصة حسب ترتيب وقوعها خاطئ لأنّه غير أمين لما ورد في الأقصوصة. فبعد أنّ «قصّ نبذة من الأقصوصة الأولى» لم يــ «قصّ نبذة من الثانية (وصف المعلم ومعاقبة الغــلام)» كما يقرأ ابراهيم بن صالح بل قدّم لنا شخصيّة الشاويش جاد اللــه وهو يستعدّ للقيام بنوبته في ملاحقة الباعة ثم قدم الصبيّ ثم معلّمه ممّا يدلّ على أن لا أثر لركحين وأنّ كلّ ما هنالك وضع عام سيتخيّر منه السّارد وضعا قصصيّا خاصّا ينشئه بشكل درامي. لذا فالقول بانبنائها وفق مبدإ التداول خاطئ مع ما لذلك الخطإ من تأثير سلبي في التخريجــات اللاحقــة المتعلّقة بعنــاصر البناء الأخرى وبتأويل دلالات الأقصوصة. ويفسّر التعثّر في تحديد مبدإ انبناء الأقصوصة بثغرات معرفيّة وإجرائيّة أبرزها الاعتقاد بأنّ الجزء المتعلّق بالباعة المتجولين قبل دخول الغلام ركح الأحداث أقصوصة بينما هو في الواقع جزء من وضع البداية يهيئ سياق الصراع القصصي، تماما كالمشهد الافتتاحي في المسرحيّة الكلاسيكيّة. وكثيرا ما يلجأ الأقصوصيون إليه تطويلا للبداية ليبرز في تضاد مع بطئها التسارعُ الذي يتميّز به مسار التحوّل القائم على الصــراع المنحــدر

---

[1] ابراهيم بن صالح، القصة القصــيرة عند محمود تيمور، دار محمد علي، صفاقس – تونس، مارس 2002، ص 52.

بشكل لا تلكأ فيه نحو مآله المحتوم. وكثير من أقاصيص تيمور تبدأ هادئة بطيئة ثم تحتدم وتتسارع أحداثها عند الاقتراب من النهاية على هيئة ما نرى في عدد كبير من أقاصيص موباسان.

إضافة إلى ذلك، نشير إلى أنّ ابن صالح يتحدّث عن التداول بين قصّ ووصف أو بين قصّ وقصّ في معرض كلامه عن بناء الأقصوصة والحال أنّ التداول بين أنماط الكتابة قضية من قضايا التصوير القصصي[1] (La représentation narrative). أما التداول في تحليل البنية المعماريّة لكامل الأثر فطريقة من طرق الربط بين المقاطع كالتضمين والتتابع. وعندها يفترض أن يكون التداول بين جمل مقطعين قصصيّين مختلفين يعرضان حدثين يقعان في نفس الوقت - وغالبا في مكانين متباينين - ثم يلتقيان عند نقطة من القصّ. فالسّارد يستخدم التداول لسبب وغاية.

أمّا السبب فهو أنّه لا يستطيع التكلّم عن أمرين اثنين في نفس الوقت وأمّا الغاية فهي تشويق القارئ وزرع الإثارة في العقدة القصصيّة. وليس لنا في «نبّوت الخفير» حدثان يقعان في نفس الوقت ويلتقيان عند نقطة من القصّ. بل ليس في الأقصوصة أكثر من مقطع واحد. فكيف للتداول أن يكون أساسها البنيوي ؟ وثمّة مسألة أخطر من ذلك.

---

[1] G. Genette, Figures II, Seuil, Paris, 1969.

إذ كيف لأقصوصتنا أن تتبنى على التداول والقصّ في الجزء الافتتاحي من وضع البداية إعادي، أي يسرد مرّة واحدة ما يقع عديد المرّات بحكم أنّ ملاحقة الشرطة للباعة ظاهرة يوميّة، وأحادي في بقيّة الأقصوصة على اعتبار أنّ ما وقع مرّة واحدة (ملاحقة جاد اللـــه للغلام) سُرد مرّة واحدة[1]. **إنّ الاختلاف في تواتر السرد يبطل استخدام التداول لأنّ للأحداث المسرودة بالتداول نفس المرتبة من التواتر في الخطاب القصصي ونفس الهويّة التخييليّة في سلم الحكاية.** وتلك هي الثّغرة المعرفيّة الثالثة التي حالت دون تعرّف الباحث ابراهيم بن صالح للأليّات الداخليّة التي انتظم وفقها بناء الأقصوصة. ولقد لاحظنا تردّده في حسم اختياره من خلال وضعـــه لكلمـــة الأقصوصتين بين « » وقوله «أقصوصة " نبّـــوت الخفير" **تبدو كالأقصوصتين المتداخلين**». فليست القضيّة أن «تبدو» الأقصوصة أو أن «لا تبدو» إنّما هي أن نعرّف حقيقتها الشكليّة بشكل **نهائي ودقيق**. فإمّا أنّها أقصوصتان (ولم نسمع قطّ عن أقصوصة بروحين) أو أنّها ليست

لتعميم الفائدة وتجنّب الاضطراب في التعامل مع الظواهر الأدبيّة حرصنا على العودة إلى أفضل منظّرين في مسألة التواتر (Fréquence) وهو جيران جينات في كتابه Figures III المنشور في باريس 1972 عن دار Seuil وبالتحديد في الصفحات 145-148 حيث يبيّن أنّ الحدث في الحكاية ...دث ويمكن أن يحدث مرّة أخرى وأنّ السارد يمكن أن يسرده وأن يعيد سرده : ثم يحصي ...مكانيّات فإذا للقصّ أن يسرد مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة أو أن يسرد مرّات لا حصر لها حدثا يقع ...ات لا حصر لها. وفي الحالتين نسمّي القصّ أحاديّا (Singulatif) لأنّ العبرة لا بعدد المرّات ...ما بتطابق عدد المرّات في الحكاية وفي الخطاب. وفي حالة القصّ التكراري (Répétitif) يقصّ ...ات لا حصر لها حدثا وقع مرّة واحدة. أمّا عندما يقصّ السارد مرّة واحدة حدثا لا حصر لمرّات ...عه فنسمّي القصّ إعاديّا (Itératif). وفي حالة مبدإ التداول نذكّر أنّه لابدّ من توافق الحدثين ...داول على سردهما في مستوى نوع القصّ.

كذلك. فأمّا أن تكون هذا وذاك أولا هذا ولا ذاك في نفس الوقت فهذا من غريب **التخريجات النقديّة** في شأن مسألة خطيرة تتحدّد بناء عليها دقة المقاربة.

والرأي عندنا أنّ **أقصوصتنا تطابق مقطعا قصصيّا تامّا** ترتبط جمله الخمس وفق **مبدإ التتابع**. والجملة الأولى التي تتضمّن وضع البداية تستغرق نصف الأقصوصة إذ تنتهي بقول الرّاوي «فأصبح الغلام سبّاقا دائما في التفلـّت من أيدي الشرطة، لا يمسّه سوء».

ولوضع البداية هيئتان : هيئة سياقيّة إطاريّة ترسم ألوان الوضع القائم المتمثـّل في مواجهة مألوفة وغريبة في نفس الوقت بين القانون الذي يمنع البيع بدون ترخيص وحقّ العمل بهدف الكسب أي بين الإرادة العامّة وإرادة فئة الباعة المتجوّلين.

من هذا الوضع العامّ الذي نلحظ تكرّره بشكل دائم، **يشتقّ الرّاوي الهيئة الثانية في وضع البداية** حيث نلتقي مرّة واحدة على المستوى القصصي الدرامي شرطيّا يرغب في فرض القانون وغلاما أحدب يبيع نوعا من الحلوى تنفيذا لرغبة «معلّـمه» وعائله.

وكان يمكن للكاتب أن يستغني منطقيّا عن وضع البداية العام بصهره، بعد اختزاله، في وضع البداية الخاصّ، ولكنّه حرص على إنشائه تطويلا، كما أسلفنا، لهذا العنصر البنيوي الذي سنرى في ضوئه

التسريعَ المنجز بالقصّ اللاهث في النصف الثاني من الأقصوصة، المركّب من وضع التحوّل ووضع النهاية.

وبالجملة القصصيّة الثانية التي تنطلق بقول الرّاوي «ومرّة داهمه نعاس ثقيل» يبدأ **مسار التحوّل المتكوّن من المطاردة والمعاقبة** : تتضمّن المطاردة جملتين قصصيّتين، تعرض إحداهما التي تنتهي عند قوله «إلى القسم يا ولد» **تدهورا في وضع الغلام** الذي وقع في قبضة جاد اللـــه بينما تعرض الأخرى **إصلاح التدهور** وهي تنطلق من الجملة «وتجاوبت أرجاء «شارع السلسبيل» وتنتهي بالجملة «يدق الأرض بخطوة الثـــقيل»». هاتان الجملتان القصصيّتان هما الثانية والثالثة من خماسيّة المقطع القصصي. أمّا المعاقبة فتتضمّن بدورها جملتين : في إحداهما ينال الغلام ضربات الهراوة ممّا يعني **تدهورا جديدا** بعد فرحة التحرّر من الشرطي والتسكّع الممتع في طرقات المدينة. وتمتدّ هذه الجملة القصصيّة من قوله «وانطلق الصبيّ الأحدب يتواثب فرحا» إلى قوله «كما لبث أيّاما طوالا لا يطمئنّ به الجلوس». ولكنّ **ألم الضرب خفّـــفه طعم النبابيت** الذي اكتشفه فجعل يتلمّضه ويتجشّأه في الجملة القصصيّة الأخيرة من الأقصوصة التي عرضت إصلاحا جزئيّا للتدهور الثاني ووضع النهاية في نفس الوقت. وتقع هذه الجملـــة القصصيّـــة بين قول الرّاوي «ولكنّه لم يعبأ بما حدث...»

وصيحة الغلام الشّادية في آخر الأقصوصة : «يا أحلى من الشهد يا نبّوت الخفير».

وهكذا نرى بوضوح ودقّة أنّ **الأحداث تتتابع على خطّ الزمن بشكل مطّرد خال من كلّ أشكال التفارق، أو التعليب أو التداول**. وضع هادئ تعوّد الغلام فيه على درء ما يتهدّده بفضل الرّادار الذي بحوزته ككلّ الباعة، تبعه اضطراب بالوقوع في قبضة الشرطي نتيجة نوم ثــقيل داهمه ومطاردة غير متكافئة ثم انفراج بالعفو عنه لغياب الأدلّة فتدهور جديد أنجزته «العصا الغليظة» ثم استعادة الهدوء الممزوج بشهد نبابيت الخفراء : **بنية ثلاثيّة على هيئة الهلال لا المثلّث عكست وفاء تيمور لأستاذيه موباسان وتشيكوف**. ولكنّها سمحت على كلّ حال بزلزلة حياة الغلام **وإكسابه قدرة جديرة بتلطيف بؤسه وتخفيف معاناته في وضعه المأزقي**. فلنتعرّف عليه مع بقيّة الشخصيّات قبل أن نتدبّر الصراع الذي جمعها في الحلبة الدراميّة.

2- الشخصيّات القصصيّة :

بغضّ النظر عن السابلة بما هي شخصيّة جماعيّة تتّصف بالعفويّة والتسامح والطيبة والإنصاف إذ ساعدت الغلام بحثّ الشرطي على إخلاء سبيله، وبغضّ النظر كذلك عن الباعة المتجوّلين باعتبارهم شخصيّة جماعيّة تكوّن فئة متجانسة اتّحدت ضدّ «رجل الشرطة» دون أن تشارك بشكل مباشــر في الصراع الدرامي، نحصــر شخصيّــات

الأقصوصة في الصبيّ البطل، والشاويش جاد اللـــه والشيـــخ المعلّــم، أوّلا لأنّهم فــواعل بالمعنى القصصي للكلمة وثانيا لأنّهم حازوا خصائص مكّنتهم من المشاركة المباشرة في الحكاية.

ينتمي البطل إلى تلك «المجموعة الطريفة من الباعة المتجوّلين» الذين يعكسون مع ماسحي الأحذية ومنظّفي مدارج العمارات ما يسمّيه السوسيولوجيّون **بالبطالة المقنعة**. وبالتوازي مع هذه الهامشيّة الاجتماعيّة يتميّز البطل بشذوذ صورته الفيزيولوجيّة. فهو «غلام قمئ مهلهل الثياب، لا يعدو العاشرة من عمره، له حدبة تكاد تبتلع ظهره»، ممّا يعني أنّه يعاني من إعاقة عمريّة وإعاقة جسمانيّة تتضافان إلى الوضع المادي والنفسي البائس إذ كان «يعيش في كفالة معلمه» الطاغية ؛ يعيش بطلنا، إذن في أدنى درجة يمكن أن ينزل إليها إنسان **: فهو طفل محروم من الاستقرار العائلي والنفسي، محروم من العافية والأمن، فقير، ضعيف، بائس... وما يعمّق مأساته أنّه مستغلّ دون أن يكون قابلا للاستغلال. فالمعلم يسرق ثمالة جهده والشرطي يخرّب الشعور بالطمأنينة في نفسه. إنّه صورة حيّة عن أولئك المعدمين في المجتمع، أولئك البؤساء الذين التزم الأدباء الواقعيّون بالدفاع عنهم. فكيف سيصمد هذا الكائن الهفّ أمام قسوة «المعلّم» وشراسة الشرطي؟**

في فقرة من الوصف الحدّي المباشر يقدّم لنا الرّاوي «المعلّم» : «رجل أشيب بلغ أرذل العمر، مقوّس الظهر، عكر السّمات، محتقن الوجه لإدمانه الشّراب، تتكاثر على جبينـــه الغضـــون، يعتمد في سيره على عصا ضخمة، كثيرا ما اتخذها للصبيّ سوط عذاب. وكان الغلام يدعوه «أباه» دون أن يعلم من معنى الأبوّة والبنوّة غير أمرين : غلظة وشراسة من جانب «الأب» وخوف وكره من جانب «الابن» ... وعلى هذا الوضع سارت الأمور ! » وتكشف بعض أوضاعه عن المقرف من صفاته، وبعض أعماله عن صفاقة أخلاقه فضلا عن فظاظته في مزاجه. فهو يطلق «غطيطا عاليا مفزعا يردّده في فترة نومه، وبصقات متوالية يقذف بها من فيه في أثناء صحوه»».

ولا يخفئ على القارئ العادي أنّ ملامح المعلّم لا تلطّف من مأساة الصبيّ بل على العكس تنمّي فيه العواطف السلبيّة المدمّرة، وتغذي في ذاته مشاعر الكراهية **فتزداد علاقتهما اختناقا وتوتّرا**. ولاشكّ أنّ قبح المعلّم الأخلاقي والسلوكي، وشذوذه الاجتماعي، وانعدام مشاعر الرحمة والرأفة من نفسه... تنبئ جميعا بضراوة الصراع المنتظر في أفق الحكاية.

ولا يخفى على القارئ العادي أيضا أنّ الرّاوي متعاطف مع الصبيّ الأحدب مقدار ما هو مستنكر للمعلّم وصفاته وأفعاله، استنكارا يأخذ مظهرا مختلفا في موقفه من الشاويـــش جـــاد اللـــه الذي رسمه

السّارد **بأسلوب كاريكاتوري ساخر يبرز حماقته وسذاجته.** فعلى عكس «رفاقه من الشرطيّين[الذين] لم يُتح لأحد منهم الظفر بصيد من الباعة الجوّالين مع وفرة الصيد» ربّما عن قصد لأنّ وعيهم ببؤس هذه الفئة من الناس يدفعهم إلى غضّ الطرف عنهم والسماح لهم بالعمل... على عكس هؤلاء بدا جاد اللــه غبيّا في جدّيته. ويبدو هذا الخليط من الحماقة والحزم في صورته وهو يلاحق الغلام إذ عدا «وهو محشور في حلّته السوداء ذات الأزرار الصفر يأخذ بخناقه طوق قميصه المخشّب، ويعصر كرشه ذلك النطاق الجلديّ ذو الأبزيم النحاسي اللامع»، «سباق خطير بين «دودة» تتواثب و«حذاء» ضخم أسود يجلجل بقرعاته الصاخبة على الأرض! » إنّ حرصه على الانضباط في هندامه مع ما في جسمه الضخم من العوائق يجعل صورته وهو يعدو مثيرة للضحك والرثاء معا. **فهو، ككلّ واهم، ساذج، مؤمن بأنّه يؤدّي للمجتمع خدمة جليلة بملاحقة تلك «الدودة» التي تمثل حسب اعتقاده الأبله خطرا على الاقتصاد الوطني.** إنّ بين هول الموقف وجسامته من جهة، وتفاهة موضوع الملاحقة من جهة أخرى، خللا ونشازا يجعلان القارئ يهزأ من الشاويش الذي يطبّق الأوامر بغير وعي ولا حصافة ولا رصانة يجدر بممثّل القانون أن يتحلّى بها، ويجعلانه إلى ذلك، يتمنّى لــه الإخفاق والخيبة انتقاما منه

ومن القانون الجائر، لذلك الأحدب المعدم... ولكلّ البؤساء. فكيف نما الصراع على الركح الدرامي بين كلّ هذه الشخصيّات ؟

3- الصراع الدرامي في نبوت الخفير :

للحلوى التي يبيعها الغلام طعم مرّ لأنّها ترمي به في وضع مأزقي انبنى عليه الصراع الدرامي برمّته. **وللمأزق مظهران** : مظهر عام عرضه الرّاوي بقصّته الإعادي في الجزء الأوّل من وضع الابتداء حيث كشف التعارض بين القانون والحقّ، بين رجال الشرطة **الذين ينفّذون قرار منع البيع بدون ترخيص، والباعة المتجوّلين الذين يخرقون ذلك القرار تجسيما لحقهم في الكسب والحياة**. وقد بيّن محمود تيمور، هنا، كيف أنّ مطلب الحياة أعتى وأبقى من كل قانون مهما كان جائرا ومتصلّبا. فهم «يصيبون... أطيب الكسب» لأنّ «أخبار «رجل الشرطة» تبلغ الباعة قبل أن يبلغ مكانهم بقليل، فيطوون بضاعتهم على عجل، ويتسلّلون بها لواذا في معاطف الطرق. لقد تخلّقت عند هؤلاء الباعة حاسة سادسة لك أن تسمّيها حاسّة «تشمّم الشرطي» فرُهفت فيهم هذه الحاسّة واستدقّــت حتى غدت كجهاز الراصد «الرّادار» يسترقّ أخبار الشرطة ويلتقطها في خطفة البرق».

والسؤال الذي يطرحه تيمور، هنا، هو ما الحلّ ؟ ماذا يفعل من لا عمل له ؟ أيسرق أم يموت جوعا ؟ وفي الحالتين تبقــى المشكلة

قائمة ؛ لذا يجب تغيير السؤال : أين الخلل : في القانون أم في الإنسان الذي يطلب حقّه في الحياة ؟

بقصّ أحادي، يجيب الكاتب الواقعي عن هذا السؤال بمآل الصراع في المعالجة القصصيّة حيث يتجسّم المظهر الخاصّ من المأزق. **ومضمون المأزق أنّ الغلام إن باع عاقبه الشاويش وإن لم يبع عاقبه المعلّم. وعليه أن يجد التوازن داخل هذا التناقض القاتل حتى يضمن لنفسه الحياة.**

ولقد نشأ الصراع بسبب صدفة، نعاس ثقيل داهمه بينما كان يبيع حلواه. والنتيجة تعطّل الرّادار والاستسلام لحلم لذيذ رأى فيه النبابيت «وهي تلقى مصرعها جملة بين أضراسه الطاحنة». وما كان الصبيّ يظنّه في حلمه طقطقة الحلوى المطحونة هو في الواقع «وقع أقدام» الشاويش تقترب. «وفتح الغلام جفنيه وسرعان ما صاح : يا خبر أسود ! » إعلانا عن **انطلاق المطاردة.**

وبقدر ما بهرنا الرّاوي برشاقة الانزلاق السّردي من الحلم اللذيذ إلى الواقع الكابوسي، راقتنا أناقته في **تهكّمه الأسود من مشهد يعرض صورة بلغت ذروة الشذوذ** : فيل يقبض على دودة دخلت غابته. وبتشبيه أتقن الرّاوي انتخاب أركانه ترجم عن العمق النقدي الذي يريد تيمور إبلاغه : «... فكأنّ أجراس الخطر قد انطلقت دقاتها تنذر الناس بشرّ مستطير».

ولمقاومة جبروت الشاويش لجأ الغلام إلى أسلحة مختلفة : **سلاح نفسي** عماده «نشيج وعويل» يثير مشاعر الشفقة والرحمة، **وسلاح أخلاقي** مدعوم بستار ديني : «واللــه يا جناب الشاويش لم أفعل شيئا» **وسلاح مادي** فاعل قانونيّا وهي التهام الحلوى التي يبيعها، أثناء المطاردة، أي إلغاء حجة الإدانة. ولقد أدرك الشاويش، عندئذ، أنّه خسر المعركة. لذلك استبدّ به الاندهاش «فزعق يقول أين الحلوى يا ولد ؟» هنا يدخل طرف ثالث في الصراع وهو جموع الناس فبعد أن «مثّلت السابلة صفوفا تتفرّج» اختارت جانب الغلام «وتحمّس بعضهم يقول : هذا ولد مسكين يتيم، يستحقّ الرحمة. فأمّن على هذا القول جمهرة الحاضرين [...] وانبعث الجمهور يطلب إخلاء سبيل الغلام في لهجة من استرحام ووعيد».

ولئن بدا موقف الجمهور مناصرة للصبيّ جلبت له نصرا على الشاويش فإنّه يمكن، من جهة الدلالة، أن يكون **تزكية لموقف الكاتب الواقعي** الداعي إلى إنصاف البؤساء وتقديم العون لهم حتى تنتشر العدالة بين مختلف فئات المجتمع. ولقد تحقّق هذا الانسجام بين المكوّن الفنّي والمكوّن الدلالي بواسطة الحوار. فما إن أعطى الرّاوي الكلمة للشخصيّتين المتصارعتين ثم للحاضرين حتى **اكتسب المشهد حرارة إنسانيّة وكثافة دراميّة**، إذ كشف الحوار عن باطن الصبيّ المنصعق وباطن الشــرطي المزهوّ بصيده وانفعالات الناس، فضلا عن أنّه دفع

عجلات الأحداث إلى مآلها النهائي في أسلوب تتميّز واقعيّته بالتلقائية والصدق.

وبطبيعة الحال، لن يخرج الصبيّ من هذه التجربةخالي الوفاض. لنقل إنّه قد أحرز منها فوائد ستمكّنه في مستقبل الحكاية من تحقيق نصر جديد على «المعلّم». وأوّل ما أحرزه هو **اكتشاف لذّة الحلوى.** وعلاوة على هذه الفائدة الحسّية **اكتشف نزق الطفولة وفرحتها، واكتشف أخيرا معنى الحريّة.** فما إن أطلقه الشاويش حتى «انطلق الصبيّ الأحدب يتواثب فرحا، وأخذ يجوب شوارع الطرقات متسكّعا».

وتماما كما في المواجهة مع الشاويش حيث أدّى المسار التنازلي إلى الانفراج بعد بلوغ الذروة في الحوار انبنى صراع الغلام مع «المعلّم». قبل القبض على الغلام كان الشاويش متشنّجا متوتّرا بسبب فشله في القبض على واحد من «هذا النفر الخارج على النظام» وكذلك كان «المعلّم» قبل أن يعود الصبيّ إلى البيت من مغامرته في شارع السلسبيل. ويُوحي هذا الاحتقان بأنّ عنف «المعلّم» سيكون أشرس من عنف الشاويش لاسيما أنّ الصبيّ كان وحده في مواجهة هذا الرجل الفظّ الذي أعماه الإدمان. «وما إن دنا من الباب حتى تراءت له الهراوة تهتزّ في ثورة **حبيسة!** وما أسرع أن أطبقت يد ضخمة على قفاه، وإذا «المعلّم» يقول : «أين كنت يا ولد... لقد غبت طويلا...»

- كنت... كنت... واستبدّ به البكاء والانتحاب ! ولكنّ اليد القويّة لم تتركه، وصاح به «المعلّم» يقول : «أين صندوق الحلوى ؟... وأين النـقـود ؟... فصاح الغلام يقول : لم أبع شيئا. لقد التهم الشاويش كلّ ما معي [...] وانقلبت سحنة «المعلّم» وتنمّرت الهراوة في يده، فجعل الطفل يقول : واللـــه العظيم، والنبي، والسبع أولياء إنّي أقول الحق... وهوت العصا الغليظة على مؤخّرته تدقّـــها دقا... وارتفعت صيحات الكلام مدوّية... ».

ليس في هذا الموقف القصصي ما يدلّ على أنّ "المعلّم" أفاد شيئا من معاقبة الأحدب، تماما كالشرطي الذي انسحب بخفي حنين من مطاردته ؛ **خسر "المعلّم" المواجهة الآن لضياع ماله. وخسرها بعد أفق الأقصوصة لأنّ الصبيّ لن يكون كما كان** ؛ لقد طرأت عليه تحوّلات كثيرة. صحيح أنّه شقي وتألّم بتلك الضربات القاسية وصحيح أنّ «معلّمه» يخيفه، ولكن هناك قرائن ومؤشرات تدلّ على أنّه **يمسك من هنا فصاعدا بخيوط اللعبة**. فهو أدرك أنّ **العقاب والحلوى أفضل من العقاب بدون حلوى**. تلطّف الحلوى لظى الهراوة بحلاوتها. أدرك أنّه ضحيّة القانون (الشرطي) وضحيّة المجتـمع (المعلـم) فقرّر أن يخفّـف من بؤسه بمغالطتهما. ألم يكذب عليهما معا بإنكار البيع من دون رخصه وبادّعاء أكل الشاويش للحلوى ؟ **صار يرفض دور الضحيّة وعمل على تسخير التناقض بينهما لخدمة مصلحته الخاصّة**.

ومن مظاهر انتصاره أن تحوّل الحلم الذي أوقعه في يد الشاويش، الحلم الذي تلمّظ فيه حلاوة النبابيت، إلى واقع. صارت الحلوى التي عدّها «مصنوعة من نُشارة الخشب» لامتناعه عن أكلها خوفا من «معلّمه» «شهدا» يذوب فعلا في فمه. فـ«حسبه أنّه كلّما لجّ به الحنين إلى تذوّق «نبابيته السكريّة» عاد إلى قصبة الشرطي المنهوم».

بصراعة ضدّ الشاويش اكتسب الصبيّ الوعي بمنزلته البائسة وأحرز القدرة على الاختراق فصار يخرق القانون إراديّا بالبيع بدون رخصة ويغابي سلطة «المعلّم» متى تيقّظت شهواته. فالصبيّ قد خرج من دائرة الرغبة المجهضة ودخل دائرة الإشباع الفعلي بفضل التحوّلات التي طرأت عليه والنموّ الذي أحرزه. فهو قد انتقل من حالة الخوف إلى حالة الجرأة ومن وضع الخضوع إلى وضع التمرّد. فنتج عن ذلك تغيّر في موازين القوى ؛ فبالحصول على مزيد من الأمن في العلاقة مع الشرطة وبالتقليل من البؤس في علاقته «بالمعلّم» صار الغلام أمتن عودا، وأقوى عزما، وأشدّ صلابة في مواجهة مصاعب الحياة من أجل الحياة : «لقد عرف الآن هذا الأحدب الصغير مذاق «الشهد» وأصبح صوته يتعالى مجلجلا في صدق شعور وإحساس، وهو يردّد «يا أحلى من الشهد يا نبّوت الخفيـر» . أفــلا يكون فــي

هذا الشدو الذي تنتهي به الأقصوصة تهكّما خفيّا على «المعلّم» صانع النبابيت، والشاويش بما هو مرادف للخفير ؟ وهكذا تنفجر دلالة العنوان وتتواسع حتى تغطّي كامل دلالة الأقصوصة بما هي إدانة للظلم والقهر والتفاوت بين الناس والاستغلال اللاإنساني والنفاق والزيف...

وخلاصة القول في مسألة الصراع الدرامي أنّ الأحدب، بما هو رمز للإرادة الفرديّة الطامحة إلى منزلة إنسانية، **انتصر على الإرادة الجماعية (القانون والمجتمع) بأن حوّل العلاقة العموديّة التي تربطه بالشاويش والمعلّم إلى علاقة أفقيّة يكون للبائسين فيها حقّ الحياة.** فحدّ من طغيانها النفسي (الشرطي) والمادي (المعلّم) عليه، وألغى فاعليّتها عليه ورفض موقع المفعوليّة بفضل ما اكتسب من الإرادة والشجاعة... وعشق الحياة.

ويحسن في اعتقادنا، أن نضيء جوانب أخرى من هذا الصراع فنتدبّر الإطارين المكاني والزماني اللذين اكتنفاه.

4- الإطاران المكاني والزماني :

المكان في «نبّوت الخفير» فضاء مفتوح هو «شارع السلسبيل» وإطار مغلق هو منزل المعلم. أوّلهما الركح الذي شهد المطاردة، وثانيهما الركح الذي شهد المعاقبة. الشارع منفتح وواسع ويضجّ بالأصوات والحركة إيحاء بمعنى **ضياع البطل في خضم الحيـاة فـي**

حين أنّ المنزل منغلق وضيق ومجهول الأرجاء **كناية عن الاختناق والعزلة.**

ولئن أخضع الرّاوي الإطار المكاني لمبدإ اقتصاد القصّ فلم يذكر من صفاته إلاّ القليل الوظيفي الذي يخدم الصّراع الدرامي بحيث نلاحظ سكوتا عن الدكاكين والواجهات والعربات واللافتات... في الشارع وعن الغرف والأثاث والجدران... في المنزل فإنّه أبرز أثره في العقدة القصصيّة **فإذا الخارج مصدر معاناة نفسيّة ناتجة عن التهديد الذي يمثّله الشرطي، والداخل مصدر معاناة مادية ناتجة عن ضربات الهراوة القاسية.** لذلك نرى الفتى الأحدب «يعتصم بكثرتهم [الباعة] من غدر القدر أو على الأصحّ من غدر رجل الشرطة» عندما يكون في الشارع بينما «ينتحي ركن الدار وهو يمسح مآقيه» بعد أن تتلقّى مؤخّرته «شواظ» العصا. إذن، الشارع متاهة تفترس الإحساس بالأمن والطمأنينة في حين أنّ المنزل سجن فيه يدفع الصبيّ الأحدب فاتورة الوجود الباهظة من جسده وكامل كيانه.

والنهار والليل هما الزمنان الدراميان المتطابقان مع الشارع والمنزل ؛ في النهار مشقّة العمل والخوف من رجال القانون وفي الليل التعذيب الجسدي والحرمان المادي والعاطفي. ولئن اقتصر الصراع الدرامي المعروض في الأقصوصة على **يوم واحد ينفتح نهارا على هجمة الشاويش الشرسة وينغلق ليلا على صرخات**

الأحدب يتلقّى الضرب كناية عن انغلاق الطوق الجهنّمي حول رقبته، تماما كما رأينا في أقصوصة صادق، فإنّ ديمومة الأقصوصة امتدّت على عدّة أيام بعد الحادثة لأنّنا نقرأ بعد العقاب أنّ الصبيّ «لبث أيّاما طوالا لا يطمئنّ به الجلوس». بل إنّنا نذهب أبعد من ذلك فنسجّل أنّ بداية ديمومة الأقصوصة ونهايتها مجهولتان. فنحن نعرف أنّ الأحدب يبيع الحلوى قبل اللحظة التي بدأت منها عمليّة سرد الحكاية ربّما بأشهر وربّما بسنوات، ونعرف من جهة أخرى أنّ الحكاية استمرّت بعد ذلك اليوم المشهود أياما طوالا... وربّما أشهر وسنوات عديدة كان الصبيّ أثناءها يزدرد النبابيت ثم يعود «إلى الشرطي المنهوم يرويها «لمعلّمه» في تنميق وتحمّس». **ونحن نعتقد أنّ غياب الحدود الزمنيّة بدء وختما علامة على أنّ عهود الاستغلال والبؤس والمعاناة ضاربة في القدم وأنّها بدون شكّ، ستطول إذا لم تنشط الهمم الطيّبة العظيمة لإنقاذ كلّ البائسين الذين يمثّلهم دراميا الأحدب الصغير...** زمن البؤس يطول وشارع الضياع (السلسبيل) يمتدّ والأحداث في الحبكة الأقصوصيّة على خطهما تتتابع في اطّراد طبيعي... وتلك، لعمري، ضربة فنّان بارع تعانق فيها نظم الخطاب السردي مع مكوّنات الحكاية أو الخبر في معجم البعض.

قلنا : سيطول زمن البؤس إذا لم تنشط الهمم الطيّبة العظيمة لإنقاذ البائسين الذين يمثّلهم الأحدب الصغير. والكاتب، أليس حربة تلك

الهمم ولسانها ؟ هنا ينفتح الباب لتناول إشكالية الرّاوي بما هو قناع لخالقه محمود تيمور.

5- الراوي أو ضمير الإنسانيّة الرّحيم :

يستخدم السّارد في «نبّوت الخفير» سردا بعديّا أو لاحقا (Antérieur) عماده ضمير الغائب. وهاتان السمتان تعكسان نزعته إلى الحياد والموضوعيّة، وإيهامه بمسافة فكريّة ووجدانيّة تفصله عن عناصر حكايته أو مواد عالمه التخييلي. وفعلا لا يعثر قارئ الفقرة الأولى من الأقصوصة على علامة قصصيّة واحدة تفضح حضوره. وفي الفقرة الموالية نلحظ ميلا طفيفا للكفّة العاطفيّة **نحو الباعة المتجوّلين** في قوله «يصيبون بها أطيب الكسب» ثم تتزايد العلامات بقدر التقدّم في القصّ. حتى محاولاته السّرد من داخل وعي الباعة تارة كما في قوله «لم يكن تنغص عليهم حياتهم » ، وتارة أخرى من داخل وعي الشاويش كما في قوله عن الباعة «هذا الصنف المارق من سلطة القانون» **لم يمكّنه من الاحتجاب عن عيوننا.**

ويتجلّى انحياز الراوي إلى طرف على طرف في تعاطفه مع الباعة والصبيّ من جهة وتحامله على الشاويش و«المعلّم» من جهة ثانية. فهو يقف **موقف المدافع عن البطل والفئة التي ينتمي إليها.** وحسبك إعجابه براصدهم الرّادار وبتآزرهم في مغالطة الشرطة ودرء خطرها، ومهارتهم في إخفاء بضائعهم عن العيون في الوقت المناسب

وفي الأماكن الآمنة من معاطف الطرق ؛ وحسبك أنّه كدّس الإعاقات على البطل فإذا هو يتيم، أحدب، فقير، مستغلّ، معذب، بائس... استجداء لرحمة القارئ وشفقته التي لخّصها بعض السابلة بقوله : «هذا ولد مسكين، يتيم، يستحقّ الرحمة»... ثم هيّأ له كلّ الأسلحة لينتصر على الشاويش وليغالط «المعلّم»...

ما أشبه الرّاوي في أقصوصتنا بالسّاردين الرومنطيقيّين كما عهدناهم في روايات فيكتور هيجو، وجبران خليل جبران وغيرهما. **أسقط أكثر أقنعته بل لم يتحمّل وضعها.** وكيف يفعل ؟ أيّ عيب في أن يأخذ المرء صفّ البؤساء ؟ ومن ذا يستغرب من سخطه وهجومه على المتجبّرين الطغاة ؟ لذلك لم يدّخر ساردنا جهدا للسخرية من الشاويش فجعله أحمق، ضخم الجثّة، شرسا، متنمّرا يجري الإحكام كالآلة الصمّاء الفاقدة لكلّ وجدان. أمّا المعلّم فأمطره بالصفات القبيحة جعله شيخا مدمنا، أشيب، مقوّس الظهر، محتقن الوجه، مقرفًا، قذرًا، مخمورًا بل سكّيرًا : قبح جسماني وأخلاقي وسلوكي وعاطفي ونفسي...

إذن اختار السارد موقعا يجمع بين **المدح والذمّ**، بين التعاطف والرفض، بين الدفاع والهجوم، واختار مسافة تجمع بين القرب الوجداني والمناصرة الاجتماعية من جهة والبعد الوجداني والإدانة الاجتماعية من جهة ثانية. وهو بذلك يحمل موقف تيمور الفكري

المساند للمسحوقين دون قيد أو شرط : ذلك الموقف الملتزم بالدفاع عن البؤساء وفضح الفوارق الطبقيّة والظلم الاجتماعي والقهر الوجداني... ويمكن لهذه الحقيقة المعروفة عنه أن تكون مدخلا لتبيّن طبيعة واقعيّته للانتقال بعد ذلك إلى تدبّر حدود هذه الواقعيّة ونقائصها من الناحية الفنيّة.

6- واقعيّـة محمود تيمور في «نبـوت الخفيـر» :

يقول كاتبنا : «إنّنا بحاجة إلى رجال يقولون لنا الحقيقة عن حياتنا وأنفسنا، مهما كان ذلك صعبا ومؤلما، لا رجال يزيّنون محيطنا بألوان زائفة وخادعة» [1].

هذا القول صدى متأخّر، ولكنّه مهمّ، لأقوال أخرى لا تحصى صدرت عن روّاد الواقعيّة في الأدب الأوروبي عامة والفرنسي خاصّة. فأن يطالب تيمور بالحقيقة، بما هي قيمة معرفيّة، دليل على أنّ واقعه الثـقافي والاجتماعي مازال شغوفا بالوهم، وعلى أنّه كالواقعيّين الغربيّين يثور على الثوابت والأصنام ويفضح عيوب المجتمع ويضع الأصبع على مشاكله : الظلم، والاستغلال، والتسلّط... حقائق ترى لها علامات ماديّة فلمَ لا تكون الأقصوصة، **نبّوت الخفير في هذه الحالة، وسيلة لمقاومة تلك المظاهر المزرية ؟** هكذا يجوز لنا أن ننعت واقعيّة تيمور بالواقعيّة الماديّة على هيئة ما نعرف في

[1] محمود تيمور، فائدة البلاغة القصصيّة، الشيخ جمعة، القاهرة 1927، ص 13-14، نقلا عن ب.م كربرشويك،، ص 23.

روايات بلزاك (Balzac) كاتب «الأب جوريو» و«ايجيني جرانداي»...

وبما أنّ الواقعيّة تعني التزام الكاتب بالحقيقة، وأنّ الحقيقة وضع قائم ووضع مأمول فلمَ لا نستثمر كلّ طاقات المصطلح فنرسم ذلك الصراع الطاحن بين **مشروعيّة الحقّ وجبروت القانون** بما هو حقيقة لا إنسانيّة تشلّ قدرات المجتمع، ثم نرسم صورة مجتمع جديد ينتصر فيه أمل الحقّ الجميل، ولو جزئيّا، على الحقيقة القبيحة السّائدة ؟ وفعلا وفّق تيمور بما يشبه **الواقعيّة الوجدانيّة المتفائلة** بين واقع الباعة البائس وأمله في أن يجدوا مخرجا لتحسين أوضاعهم. ولاشكّ أنّ هذا **التنسيب للممكن في الواقع يضفي على واقعيّته صدقا وقدرة على الإقناع**. صحيح أنّ الأحدب تغيّر وقوي عوده في مواجهة الشرطة و«المعلّم»، ولكن هل تخلّص من ضربات الهراوة ووضعه الاجتماعي المأسوي ؟ إذن ليست واقعيّة تيمور رومنطيقيّة وإنّما هي واقعيّة **متفائلة**... تؤمن فعلا بقدرتها على رصد مشاكل الواقع، ومعالجة هموم الإنسان كالفقر والجهل والتسلّط.

ولم يهمل تيمور أثر الوقائع في النفوس فرسم إصرار الشاويش بعد فشل زملائه، وحالة الانصعاق التي انتابت الصبيّ عندما وقع في قبضته وحالة الفرح والحبور لمّا أفلت من قبضته، كما أشار إلى غضب «المعلّم» الحبيس الناتج عن تأخّر الصبيّ... فهل يمنع هذا

المظهر من القول إنّ واقعيّته **نفسيّة** على نحو ما نقرأ عند الفرنسي ستاندال أو عند عديد من كتّاب المهجر ؟

هكذا نتبيّن أنّ **واقعيّة تيمور متعدّدة المظاهر**، غنيّة المضامين إذ تضع على الركح شخصيّات حقيقيّة لها شبيهها في الحياة، **شخصيّات تصارع من أجل حقّها فتنجح وتخفق** مع ما لذلك من أثر في النفوس إنْ سعادة وإنْ بؤسا، شخصيّات تتحدّى الظلم والقهر أملا في تحسين وضعها المادّي المتدهور. هي، في اعتقادنا، **واقعيّة نقديّة إنسانيّة** لأنّها اختصّت في معالجة قضايا الإنسان في المجتمع دون السقوط في التسجيليّة الجافة أو الانعكاسيّة الآليّة.

ولكن هل يعني ذلك أنّ هذه الواقعيّة معصومة من الناحية الأدبيّة والجماليّة ؟

أولى العثرات الفنيّة **انفضاح موقع الرّاوي**. ويفسّر خروجه المبكّر من مخابئه بحماسه المفرط في التعبير عن مواقف خالقه... وذلك يعني أنّ تيمور لم يسيطر عليه بل ربّما انساق وراءه إلى الوقوع في الخطإ الفنّي المباشر. فمن أخبر الشاويش، على سبيل المثال، أنّ الأحدب يبيع حلوى بينما الكرتون فارغ ؟ فقد كان المفروض أن يقول: «أين البضاعة يا ولد ؟» لا «أين الحلوى...». وعلاوة على هذا السّهو، نلاحظ أنّ حماسه المفرط أجرى على لسانه **تشابيه غير ملائمه للموقف** كأن يشبّه انطلاقة الصبيّ بـــ«كرة قذفت بها قدم لاعب

ماهر». فالمطلوب في القدم القوّة لا المهارة، فبالأولى لا بالثانية تكون السرعة التي تذكّر بالتشبيه السابق «انطلق كالسهم». ومن صوره غير المقنعة فنّيا تشبيه علاقة الغلام بالصندوق الذي يحمله بـ«الحمّال المعدم الذي ينقل صناديق النقود بين المصارف... إنّه يحمل الكنوز، وفي عرفه أنّه لا يحمل إلا حجارة ثـقيلة لا تسمن ولا تغني من جوع». ووجه الخلل في هذا التشبيه أنّ الحمّال يتقاضى أجرا معلوما على عمله، بينما يتقاضى الغلام الأحدبُ ضربات على مؤخرته. وإذا كـان حمّال المصارف لا ينال من أكياس المال شيئا فإنّ ذلك لا يجعله أقلّ حظّا من حمّال الاسمنت والحديد. ومتى كان التفاضل بين الحمّالين بما يحملون ؟

مثل هذه الصور التي لا تتناسب مع المناخ القصصي لا تنحطّ بأدبيّة الأقصوصة ولكنّها تمثل ذريعة لبعض النقّاد الذين يعتبرون أنّ أرستقراطيّة تيمور تمنعه من اجتياف عمق الإنسان المعدم في المجتمع المصري ممّا يؤدّي إلى هلهلة واقعيّته وتسطيحها. وما التشبيهان السّابقان إلاّ صورتان منبثـقتان من وعي مترف يعرف المال ويحسن تقدير المهارة ! فلو قارنّـا بين قدرة محفوظ على استبطان إنسان المدينة، وقدرة يوسف ادريس على استبطان إنسان الرّيف بقدرة تيمور على استبطان الإنسانين لأدركنا أنّه الأبعد عنهما. ربّما، لأنّه ابن المدينة المسكون بعشق الريف فمنعته مدينيّته من سبـر

أغوار الريفي على هيئة ما أبدع ادريس، ومنعه صدّه النفسي عن المدينة من النفاذ إلى عمق المديني على هيئة ما أبدع محفوظ.

وليس هذا التذبذب إزاء هذين المجالين إلا مظهرا من مظاهر عديدة وفق تيمور في حسم بعضها وأخفق في حسم بعضها الآخر. ومن أمثلة ذلك أنّ أقصوصتنا نموذج جيّد عن تخلّص تيمور النهائي من المعالجة الرومانسيّة العاطفيّة وتوغّله البارع في واقعيّة مرنة ومفتوحة على كل الروافد. ولكنّها، في المقابل، نموذج جيّد عن **مأزق العاميّة والفصحى** الذي واجهه أغلب الكتاب. فـ«نبّـوت الخفير» تمثل المرحلة الثالثة في موقفه من هذه الإشكاليّة. انطلق في تجربته الأدبيّة مدافعـا عن العاميّة لقربـها من النـاس ووجدانهم ووعيهم ثم صار مؤيّدا للعاميّة في الحوار وللفصحى في السرد ؛ ولكنّ هذه العقليّة التوفيقيّة تترك المجال، مع دخول تيمور لـ«مجمع اللغة العربيّة » لعقليّة متعصّبة للفصحى.

والرّأي عندنا أنّ الفصحى، في القصّ الواقعي، تفقد الشخصيّة قسطا من صدقها مهما حرص الكاتب على تقريب كلامها من العاميّة، تركيبا ولفظا. ولو أنّك أعدت قراءة ما نطق به الأحدب والشاويش والمعلم لاكتشفت الاضطراب في بناء هذه الشخصيّات. ستشعر أنّ هناك هوّة سحيقة بين جوهر الشخصيّة ومنطوقها. خذ لك هذا المثال : يقول الغلام : «واللــه العظيم، والنبي، والسبــع أولياء إنّــي أقــول

الحقّ». فالقسم الثلاثي أسلوب إنشائي فصيح ولكنّه عامّي أيضا، والأهمّ من ذلك أنّه نابع من وعي شخصيّة شعبيّة تلقائيّة لذلك نراه منسجما بشكل جيّد مع هويّتها. وفي المقابل، تأتي الجملة الخبريّة أي المقسم عليها «إنّي أقول الحق» فتنحطّ بالصّدق الفنّي في القسم وتلغي التلاؤم بين الشخصيّة وقولها. وكان يكفي تعويض الناسخ والضمير المتّصل «إنّي» بالضمير المنفصل «أنا» لتحتفظ الجملة بكلّ ألقها الفنّي. كانت الجملة ستكون فصيحة كما يريدها تيمور، ولكنّها أيضا عامّية في تركيبها دون أن يزعج ذلك الكاتب... والأهمّ من ذلك كلّه أنّها كانت **ستكون نابعة من ذات لم تفكّر أبدا بالفصحى ولا نطقت بها ولا تعلّمتها في المدارس**... كان ذلك العمل غير المنجز على لغة الحوار سيمنح العمل القصصي قدرة تأثيريّة أقوى، وانسجاما فنّيا أجمل... لو أعطاه تيمور ما يستحقّ من الجهد.

لنختم الكلام عن «نبّوت الخفير» لتيمور بالقول : **إنّها أقصوصة بلغت درجة محترمة من النضج الفنّي الذي يكشف، بوضوح، عن جدّية الجهود المبذولة للارتقاء بهذا النوع الأدبي الجديد. ورغم بعض النقائص الفنيّة فإنّ أقصوصتنا تبقى حاملة لفكر إنساني نبيل ولكائنات بشريّة تترجم عن الأمل الإنساني الخالد : حقّ الحياة وقليل من السعادة. وإنّ ما لم ينجزه تيمور الرائد سيحقّقه معاصره، الرائد الآخر، يوسف ادريس.**

المصـادر والمـراجع

I- المصـــادر :

– البشير خريّف، " المروّض والثور"، في مشموم الفلّ، الدار التونسيّة للنشر 1971 صص 92 – 95.

– عبد الحميد جودة السحّار، "أمـــانة" في الوظيفة، مكتبة مصر 1977، صص 70–76.

– عزّ الدين المدني : "حكـــاية الباب" في من حكايات هذا الزمان، دار الجنوب للنشر تونس 1982 صص 27–29.

– علي الدوعاجي، "في شاطئ حمام الأنف" في سهرت منه الليالي، الدار التونسية للنشر 1978 صص 31 – 34.

– الطاهر قيقة، "شهـــوة الصبيّـــة" في الصخرة العالية، سيراس للنشر، تونس 1997 صص 93 – 98.

– محمود تيمور، "نبـوت الخفير" في نبّوت الخفير، مكتبة الآداب، القاهرة 1958 صص 104 – 114.

– ميخائيل نعيمة، "صادق" في أكابر، دار صادر بيروت صص 78–81.

II- المــــراجع :

أ- العربيـــــة :

- ابراهيم بن صالح : القصة القصيرة عند محمود تيمور، دار محمد علي صفاقس تونس، مارس 2002.

- ب مز كربرشويك، الإبداع القصصي عند يوسف ادريس، ترجمة وتقديم رفعت سلام، دار سعاد الصباح، الكويت 1993.

- توفيق بكّـــار : الدوعاجي فنّان الغلبة، مجلة التجديد، تونس، نوفمبر 1982.

- سيّد حامد النسّاح، اتّجاهات القصّة المصريّة، مكتبة غريب، القاهرة 1988.

- صبري حافظ، الخصائص البنائية للأقصوصة، مجلة فصول، المجلدII، العدد 4.

- علي الدوعاجي : درّة المشّاط، أعماله، الدار المغاربيّة للنشر والتوزيع، 2001.

- عبد الوهاب الرقيق، في السرد، دار محمد علي، صفاقس تونس، 1998.

- محمود تيمور، اتّجاهات الأدب العربي، مقال "كيف أصبحت قصصيّا ؟"،المطبعة النّموذجيّة، القاهرة 1970.

- محمود تيمور : فائدة البلاغة القصصيّة، الشيخ جمعة، القاهرة، 1927.

ب- الأجنبيـــــة :

- Etiemble, Nouvelle, Encyclopedia Universalis, France S.A. 1992 Tome 16.
- Fonyi Antonia, La nouvelle en Europe. E.U. Tome 16.
- Gérard Genette, Figures II- Seuil, Paris 1969.
Figures III- Seuil, Paris 1972.
- J.P. Sartre, Saint-Genet, Comédien et martyr, Livre I, « La métamorphose », Gallimard, 1952.

الفهـــرس

هذه السلسلة

وتتجه كتب سلسلة " آفاق " إلى جمهور واسع من القراء، القارئ المولع بالأدب دون أن يكون من المشتغلين به، القارئ المختص الذي يتابع ما ينشر في الوسط الفكري، القارئ المحصّل للمعرفة، طالبا كان أو تلميذا...

فعلا ! إن الغرض من سلسلة " آفاق " هو إنتاج معرفة دقيقة بالأدب الجيّد من جهة، وإمتاع عموم القراء بلذيذ القول وعميق الفكر وطريف الإبداع من جهة ثانية. ولئن أتيح للبعض من رجالها إنجاز ما كلفوا بإنتاجه فإنّ عددا آخر من المؤلفين مازال منكبّا على عمله . فعسى أن يوفّقوا في نشر الفكر العميق الحر، وإشاعة الوعي بأه[illegible] الهادفة وتجسيم القيم الإنسانية الرفيعة [illegible] من الأدب بديعة.



ISBN 978-9973-38-73-9
9 789973 387301

الثمن : 3.500

